



# THE UNIVERSITY *of* EDINBURGH

This thesis has been submitted in fulfilment of the requirements for a postgraduate degree (e.g. PhD, MPhil, DClinPsychol) at the University of Edinburgh. Please note the following terms and conditions of use:

- This work is protected by copyright and other intellectual property rights, which are retained by the thesis author, unless otherwise stated.
- A copy can be downloaded for personal non-commercial research or study, without prior permission or charge.
- This thesis cannot be reproduced or quoted extensively from without first obtaining permission in writing from the author.
- The content must not be changed in any way or sold commercially in any format or medium without the formal permission of the author.
- When referring to this work, full bibliographic details including the author, title, awarding institution and date of the thesis must be given.

**Directing the Eye: Stories of Modernity and Tradition at  
the 1878 Paris Universal Exhibition**

Guillaume Evrard

Volume II – Illustrations and appendices

PhD

The University of Edinburgh

2014



# Table of contents

List of illustrations

Appendices

“‘English Pictures Are but Little Known and Esteemed Out of England’:  
The Royal Academy of Arts and the 1878 Paris Exposition Universelle’, in  
*Marketing Art in the British Isles, 1700 to the Present*, edited by Charlotte Gould  
and Sophie Mesplède (Farnham: Ashgate, 2012), pp. 211-226.

“Promouvoir le savoir-faire bâtisseur britannique en 1878 : Lascelles,  
Norman Shaw, Doulton, Sparkes, Tarring et Wilkinson”, in *Les expositions  
universelles en France, au XIXe siècle : Techniques, publics, patrimoine*, directed  
by Anne-Laure Carré, Marie-Sophie Corcy, Christiane Demeulenaere-Douyère  
and Liliane Hilaire-Pérez (Paris : CNRS Editions, 2012), pp. 223-233.





## List of illustrations

- Figure 1: 'The Forthcoming International Exhibition at Paris - Bird's-eye View of the City, Showing the Exhibition Buildings', *The Graphic. An Illustrated Weekly Newspaper*, Vol. XVII, No. 431, Saturday 2 March 1878, p. 213
- Figure 2: 'Under the Central Dome', *The Graphic. An Illustrated Weekly Newspaper*, Vol. XVII, No. 447, Saturday 22 June 1878, p. 616
- Figure 3: 'A Peep at the World of Wonders Through the Railings', *The Graphic. An Illustrated Weekly Newspaper*, Vol. XVII, No. 446, Saturday 15 June 1878, p. 600
- Figure 4: 'A Sketch in the Park', *The Graphic. An Illustrated Weekly Newspaper*, Vol. XVII, No. 443, Saturday 25 May 1878, p. 512
- Figure 5: 'Ascent to the 7th Floor of the Hotel. View of Paris Won Nereby', *The Graphic. An Illustrated Weekly Newspaper*, Vol. XVIII, No. 453, Saturday 3 August 1878, [p. 105]
- Figure 6: 'The Trocadéro Building', *The Graphic. An Illustrated Weekly Newspaper*, Vol. XVII, No. 440, Saturday 4 May 1878, pp. 436-7
- Figure 7: 'Opening of The Paris Exhibition – The Presidential Declaration From The Balcony', *The Graphic. An Illustrated Weekly Newspaper*, Vol. XVII, No. 441, Saturday 11 May 1878, pp. 460-1
- Figure 8: 'Under the Cascade of the Trocadéro (Imitation is the Sincerest Flattery)', *The Graphic. An Illustrated Weekly Newspaper*, Vol. XVIII, No. 455, Saturday 17 August 1878, p. 156
- Figure 9: 'On the Way to the Champ de Mars', *The Graphic. An Illustrated Weekly Newspaper*, Vol. XVII, No. 443, Saturday 25 May, p. 516
- Figure 10: 'On the Road to the Exposition. View From the Interior of No. 3838 Voiture de remise à deux places', *The Graphic. An Illustrated Weekly Newspaper*, Vol. XVIII, No. 455, Saturday 17 August 1878, p. 156
- Figure 11: 'Outside the Exhibition - Where to Buy Tickets', *The Graphic. An Illustrated Weekly Newspaper*, Vol. XVII, No. 444, Saturday 1 June 1878, p. 549

Figure 12: 'Doubtful Identity of The Suspicious Card', *The Graphic. An Illustrated Weekly Newspaper*, Vol. XVIII, No. 454, Saturday 10 August 1878, [p. 129]

Figure 13: 'In the Aquarium on the Trocadéro', *The Graphic. An Illustrated Weekly Newspaper*, Vol. XVII, No. 444, Saturday 1 June 1878, p. 549

Figure 14: 'All Amongst the Fishes', *The Graphic. An Illustrated Weekly Newspaper*, Vol. XVIII, No. 455, Saturday 17 August 1878, p. 156

Figure 15: 'One of the Paradises of the Champs Elysées', *The Graphic. An Illustrated Weekly Newspaper*, Vol. XVIII, No. 453, Saturday 3 August 1878, [p. 105]

Figure 16: 'The Pursuit of Knowledge', *The Graphic. An Illustrated Weekly Newspaper*, Vol. XVIII, No. 454, Saturday 10 August 1878, [p. 129]

Figure 17: 'The Tramways at the Trocadéro', *The Graphic. An Illustrated Weekly Newspaper*, Vol. XVII, No. 440, Saturday 4 May 1878, p. 436

Figure 18: 'How Some People See the Exhibition', *The Graphic. An Illustrated Weekly Newspaper*, Vol. XVII, No. 446, Saturday 15 June, p. 584

Figure 19: 'Victims of the Conscription Enjoying Their Last Moments of Freedom', *The Graphic. An Illustrated Weekly Newspaper*, Vol. XVII, No. 446, Saturday 15 June 1878, p. 584

Figure 20: "'Where is Your Authority?'"', *The Graphic. An Illustrated Weekly Newspaper*, Vol. XVII, No. 446, Saturday 15 June 1878, p. 584

Figure 21 : 'Costumes populaires du Pays-Bas; Madame Tussaud's à l'hollandaise; In Flagrante Delicto', *The Graphic. An Illustrated Weekly Newspaper*, Vol. XVIII, No. 459, Saturday 14 September 1878, p. 277

Figure 22: 'Chinese Workmen Painting Cases in the Building', *The Graphic. An Illustrated Weekly Newspaper*, Vol. XVII, No. 440, Saturday 4 May 1878, pp. 436-7

Figure 23: "'Fraternity" - Under the Same Umbrella', *The Graphic. An Illustrated Weekly Newspaper*, Vol. XVII, No. 440, Saturday 4 May 1878, p. 436

Figure 24: 'The Japanese Farm on the Trocadéro', *The Graphic. An Illustrated Weekly Newspaper*, Vol. XVII, No. 446, Saturday 15 June 1878, p. 584

Figure 25: 'The Algerian Court', *The Graphic. An Illustrated Weekly Newspaper*, Vol. XVII, No. 448, Saturday 29 June 1878, p. 641

- Figure 26: 'The Oriental Bazaar', *The Graphic. An Illustrated Weekly Newspaper*, Vol. XVII, No. 443, Saturday 25 May 1878, p. 516
- Figure 27: 'A Dutchman's Draught', *The Graphic. An Illustrated Weekly Newspaper*, Vol. XVIII, No. 456, Saturday 24 August 1878, p. 205
- Figure 28: 'Hath Music Then No Charms', *The Graphic. An Illustrated Weekly Newspaper*, Vol. XVIII, No. 456, Saturday 24 August 1878, p. 205
- Figure 29: 'An Open-air Concert at The Hungarian Café', *The Graphic. An Illustrated Weekly Newspaper*, Vol. XVII, No. 444, Saturday 1 June 1878, p. 540
- Figure 30: 'A la russe', *The Graphic. An Illustrated Weekly Newspaper*, Vol. XVIII, No. 456, Saturday 24 August 1878, p. 205
- Figure 31: 'A Nautch in the Café de Maroc', *The Graphic. An Illustrated Weekly Newspaper*, Vol. XVIII, No. 456, Saturday 24 August 1878, p. 205
- Figure 32: 'Décoration de la Galerie des Beaux-Arts (sections étrangères), Exposition Universelle de 1878 : Angleterre,' *L'Exposition universelle de 1878 illustrée, suite de L'Exposition universelle illustrée de 1867, publication internationale autorisée par la Commission* (Paris: Calman-Lévy, 1879), No. 79, Février 1877, p. 187
- Figure 33: 'Paris Universal Exhibition - The Jury House built entirely of concrete bricks by W. H. Lascelles; R. Norman Shaw R.A., architect,' *The Building News*, Vol. XXIV, Friday 14 June 1878, p. 596
- Figure 34: 'Paris Universal Exhibition - Offices and Apartments for the Royal British Commission; Gilbert R. Redgrave, architect,' *The Building News*, Vol. XXIV, 22 March 1878, p. 290
- Figure 35: 'Paris Universal Exhibition - Façade erected in terra-cotta by Messrs Doulton & Co.; Messrs Tarring and Wilkinson, architects,' *The Building News*, Vol. XXIV, Friday 17 May 1878, pp. 487-8
- Figure 36: 'Paris Exhibition 1878 - House erected by Messrs Cubitt & Co.; Gilbert R. Redgrave, architect,' *The Building News*, Vol. XXIV, Friday 28 June 1878, p. 648

Figure 37: 'Paris Exhibition 1878 - House erected by Messrs Collinson & Lock; T. E. Colcutt, architect,' *The Building News*, Vol. XXIV, Friday 10 May 1878, p. 468

Figure 38: *Paddington Station, London, ground floor plan*, 1854 (Source: Steven Brindle, *Paddington Station: Its History and Architecture* (Swindon: English Heritage, 2004), p. 35)

Figure 39: *Paddington Station, London*, watercolour, c 1840, National Railway Museum/Science and Society Picture Library (Source: Steven Brindle, *Paddington Station: Its History and Architecture* (Swindon: English Heritage, 2004), p. 22)

Figure 40: *Paddington Station, London*, lithograph, 1843, City of Westminster Archives Centre (Source: Steven Brindle, *Paddington Station: Its History and Architecture* (Swindon: English Heritage, 2004), p. 13)

Figure 41: *Opening of Rouen Station, France*, lithograph, 1843 (Source: ARTstor)

Figure 42: *Paddington station, London, ground floor plan*, 1845 (Source: Steven Brindle, *Paddington Station: Its History and Architecture* (Swindon: English Heritage, 2004), p. 20)

Figure 43: A. F. Tait, 'Victoria Station, Manchester', *Views of the Manchester and Leeds Railway* (Liverpool, 1845), lithograph (Source: Michael Freeman, *Railways and the Victorian Imagination* (New Haven and London: Yale University Press, 1999), p. 236)

Figure 44: J. C. Bourne, 'Bristol Station', *The History and Description of the Great Western Railway* (London, 1846), lithograph (Source: Michael Freeman, *Railways and the Victorian Imagination* (New Haven and London: Yale University Press, 1999), p. 77)

Figure 45: 'Break of Gauge at Gloucester Station', *Illustrated London News*, lithograph, 1846 (Source: Michael Freeman, *Railways and the Victorian Imagination* (New Haven and London: Yale University Press, 1999), p. 63)

Figure 46: A. F. Tait, 'Liverpool Edge Hill', lithograph, 1848 (Source: Michael Freeman, *Railways and the Victorian Imagination* (New Haven and London: Yale University Press, 1999), p. 25)

Figure 47: Lewis Cubitt's *Front of King's Cross Station*, London, 1851-2 (Source: ARTstor)

Figure 48: John Gordon Thomson, *King's Cross Station*, London, 1852, pencil, pen and ink drawing (Source: Michael Freeman, *Railways and the Victorian Imagination* (New Haven and London: Yale University Press, 1999), p. 22)

Figure 49: *Railway Station*, Potter's of Darwen woodblock wallpaper, 53.5 x 53 cm, c 1853 (Source: ARTstor)

Figure 50: 'The Great Western Railway Terminus, London', *Illustrated London News*, 1854, lithograph (Source: Michael Freeman, *Railways and the Victorian Imagination* (New Haven and London: Yale University Press, 1999), p. 77)

Figure 51: William Powell Frith, *The Railway Station*, pen and ink sketch, 1861, Ironbridge Gorge Museum Trust, Elton Collection (Source: Mark Bills and Vivien Knight, eds., *William Powell Frith: Painting the Victorian Age* (New Haven and London: Yale University Press, 2006), p. 82)

Figure 52: William Powell Frith, *The Railway Station*, oil study, 1862, Private collection (Source: Mark Bills and Vivien Knight, eds., *William Powell Frith: Painting the Victorian Age* (New Haven and London: Yale University Press, 2006), p. 83)

Figure 53: William Powell Frith, *The Railway Station*, oil on canvas, 1862, Royal Holloway College, University of London

Figure 54: 2007, Paddington station (author photograph)

Figure 55: William Holman Hunt, *The Light of the World*, oil on canvas on wood, 125 x 60 cm, 1853-54, Keble College, Oxford

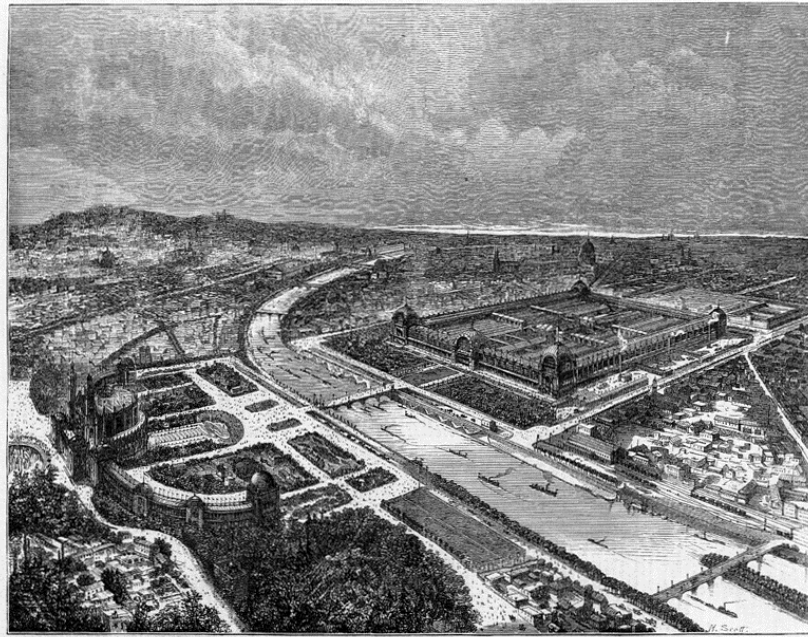
Figure 56: William Holman Hunt, *Our English Coasts, 1852* ('Strayed Sheep'), oil on canvas, 43.2 x 58.4 cm, 1852, Tate, London

Figure 57: John Everett Millais, *The Return of the Dove to the Ark*, oil on canvas, 87.6 x 54.6 cm, 1851, Ashmolean Museum, Oxford

Figure 58: John Everett Millais, *The Order of Release*, oil on canvas, 102.9 x 73.7 cm, 1853, Tate, London

Figure 59: John Everett Millais, *Ophelia*, oil on canvas, 76.2 x 111.8 cm, 1851-2, Tate, London

- Figure 60: Edward Burne-Jones, *The Beguiling of Merlin*, oil on canvas, 186 x 111 cm, 1872-7, Lady Lever Art Gallery, Port Sunlight
- Figure 61: Hubert von Herkomer, *The Last Muster*, oil on canvas, 214.5 x 159 cm, 1875, Lady Lever Art Gallery, Port Sunlight
- Figure 62 : George D. Leslie, *Pot-pourri*, oil on canvas, 99 x 99 cm, 1874
- Figure 63: Ernest Crofts, *The Morning of the Battle*, oil on canvas, 99.3 x 177.8 cm, 1876, Museums Sheffield
- Figure 64: Edward J. Poynter, *The Catapult*, oil on canvas, 155.5 x 183.8 cm, 1868-72, Laing Art Gallery, Newcastle-upon-Tyne
- Figure 65: Edward J. Poynter, *Israel in Egypt*, oil on canvas, 137 x 317 cm, 1867, Guildhall Art Gallery, London
- Figure 66: Frederick Walker, *The Old Gate*, oil on canvas, 134.6 x 168.3 cm, 1869, Tate, London
- Figure 67: Edward J. Gregory, *Dawn*, oil on canvas, 146 x 115 cm, 1876, Royal Institution of Cornwall, Truro
- Figure 68: Thomas Sidney Cooper, *On a Dairy Farm, Minster Marshes, East Kent*, oil on canvas, 122.4 x 214.3 cm, 1877, Art Gallery of New South Wales, Sydney
- Figure 69: Frederic Leighton, *The Music Lesson*, oil on canvas, 104 x 101 cm, 1877, Guildhall Art Gallery, London
- Figure 70: John Everett Millais, *A Yeoman of the Guard*, oil on canvas, 139.7 x 111.8 cm, 1876, Tate, London



THE FORTHCOMING INTERNATIONAL EXHIBITION AT PARIS—BIRD'S-EYE VIEW OF THE CITY, SHOWING THE EXHIBITION BUILDINGS

March 2, 1878

THE GRAPHIC

213

Figure 1: 'The Forthcoming International Exhibition at Paris - Bird's-eye View of the City, Showing the Exhibition Buildings', *The Graphic. An Illustrated Weekly Newspaper*, Vol. XVII, No. 431, Saturday 2 March 1878, p. 213





THE PARIS EXHIBITION—UNDER THE CENTRAL DOME

Bearing their honours modestly, they next essayed to tackle the great cricketing county of Yorkshire at Huddersfield, and another victory was the result, being won by six wickets. They followed up their successes by defeating Surrey easy enough at the Oval with five wickets to fall. Next they vanquished Eighteen of Eiland with 78 runs to spare; the match against Eighteen of Batley was drawn, owing to the rain; and at Longlight a Sixteen defeated them by two wickets. In the last-named match, however, it must be remembered that the Sixteen had two Levathans on their side in the shape of Mr. G. F. Grace and Mr. Gilbert, who between them got about one half the total of the runs, and did a countless share of the bowling. Thus up to the conclusion of this match the Australians had played seven matches, of which they had won four, lost two, and drawn one. The fact that three of their victories had been achieved over first class Eleven led to intense interest being

taken in the match played on Monday and Tuesday last against the Gentlemen of England at Prince's. But in this contest it was evident from the first that the Australians had no chance against a picked Eleven of our amateurs. A defeat in one innings, as this was, though the Gentlemen had only one run to spare to make it so, is a serious matter; and as matters now stand, it would seem that the gloomy venture of our visitors will not be crowned with that great success which was so generally anticipated a few days ago.

The Australians have many more matches to play against crack Eleven before they leave us, and it is by no means improbable they may signally take revenge for their defeat at Prince's. They play Middlesex at Lord's this week, a return match with the M.C.C. at the latter end of next month, and the Players, at the Oval, at the beginning of September, to say nothing of a match against Gloucestershire and other first-class teams. It is

only to come to a definite conclusion as to their powers just now; for it must be remembered that in their own country, where they can play cricket about eight months out of the twelve, in nine games out of ten they play on a dry and lively wicket, whereas they have never seen such a thing in the matches they have played here. This, however, we may say—they are admirable representatives of the game. In Spalding they have a bowler who can hold his own with our best, several of their batsmen, though, to use a cricketing phrase, they have not yet perfect, the wicket-keeping as good as need be, and "all-round" there is little left to be desired. Whatever be the sum total of their defeats or victories before they leave us, we shall be as sorry to lose them as we have been glad to welcome them.—Our engraving is from a photographic group taken by the London Stereoscopic Company, Regent Street and Chispaide.

Figure 2: 'Under the Central Dome', *The Graphic. An Illustrated Weekly Newspaper*, Vol. XVII, No. 447, Saturday 22 June 1878, p. 616

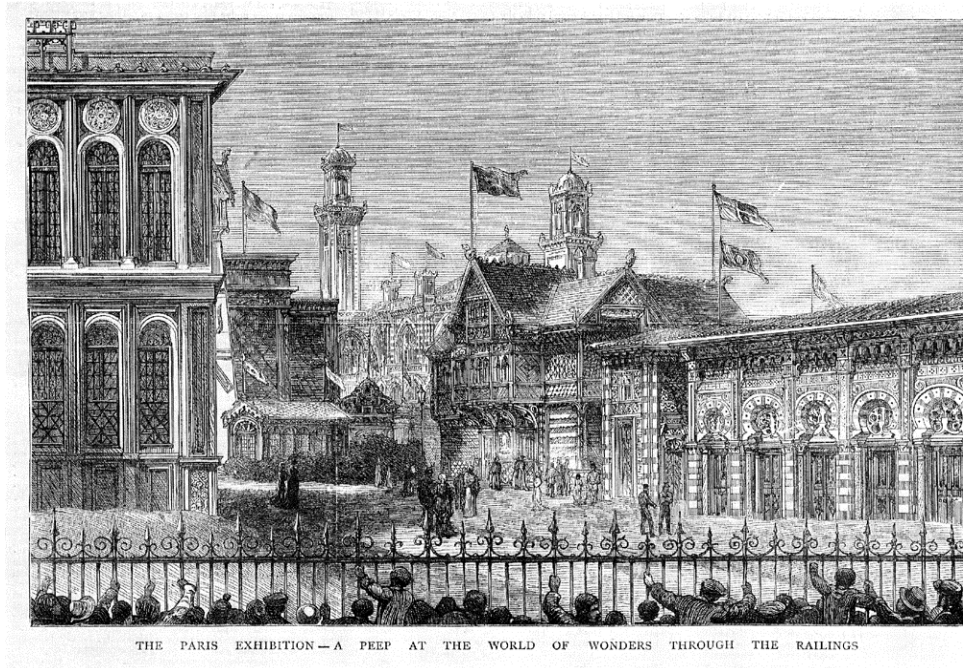


Figure 3: 'A Peep at the World of Wonders Through the Railings', *The Graphic. An Illustrated Weekly Newspaper*, Vol. XVII, No. 446, Saturday 15 June 1878, p. 600

---

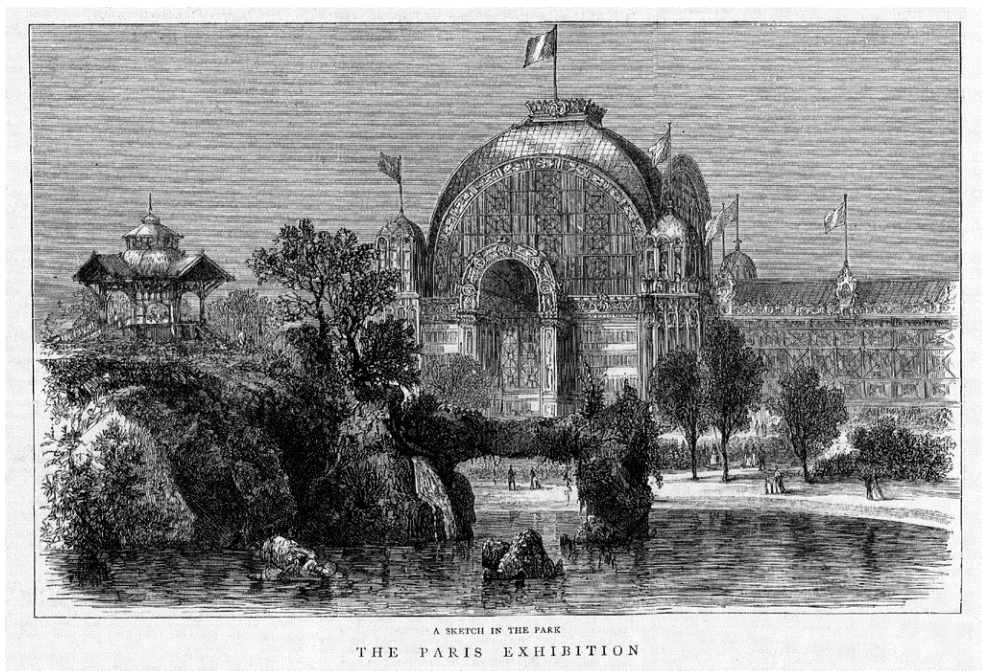


Figure 4: 'A Sketch in the Park', *The Graphic. An Illustrated Weekly Newspaper*, Vol. XVII, No. 443, Saturday 25 May 1878, p. 512

---



Figure 5: 'Ascent to the 7th Floor of the Hotel. View of Paris Won Nereby', *The Graphic. An Illustrated Weekly Newspaper*, Vol. XVIII, No. 453, Saturday 3 August 1878, [p. 105]

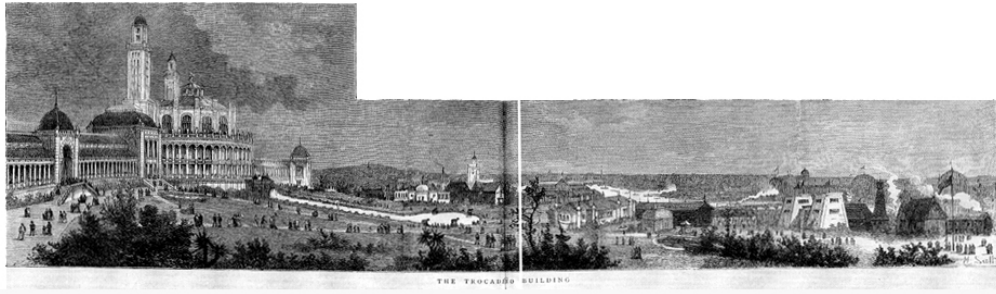


Figure 6: 'The Trocadéro Building', *The Graphic. An Illustrated Weekly Newspaper*, Vol. XVII, No. 440, Saturday 4 May 1878, pp. 436-7

---

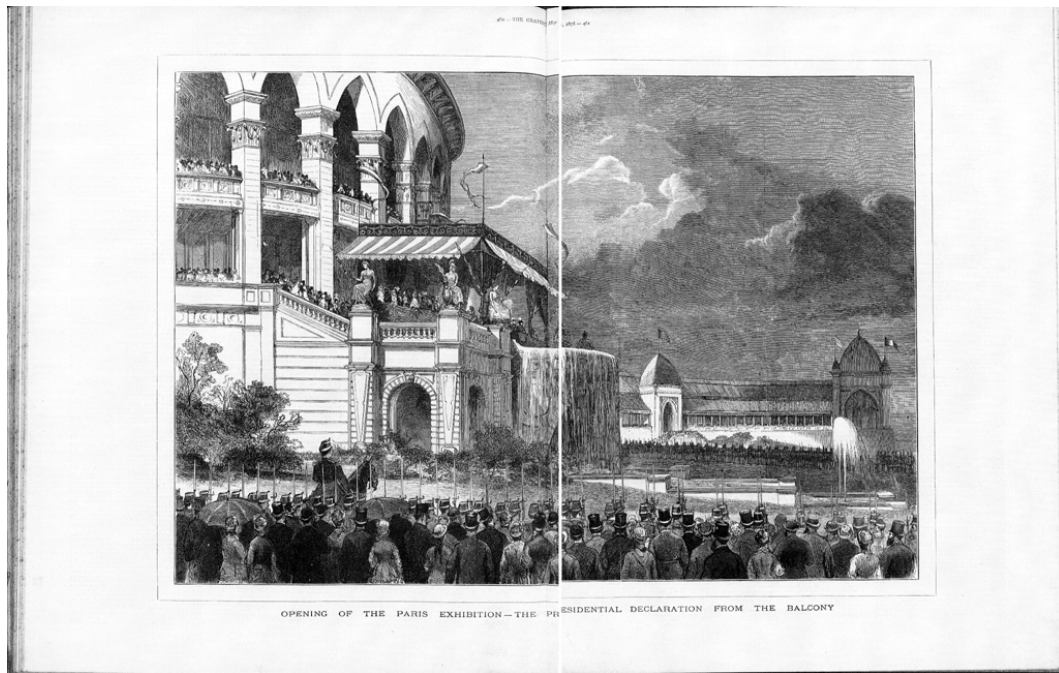


Figure 7: 'Opening of The Paris Exhibition – The Presidential Declaration From The Balcony', *The Graphic. An Illustrated Weekly Newspaper*, Vol. XVII, No. 441, Saturday 11 May 1878, pp. 460-1

---

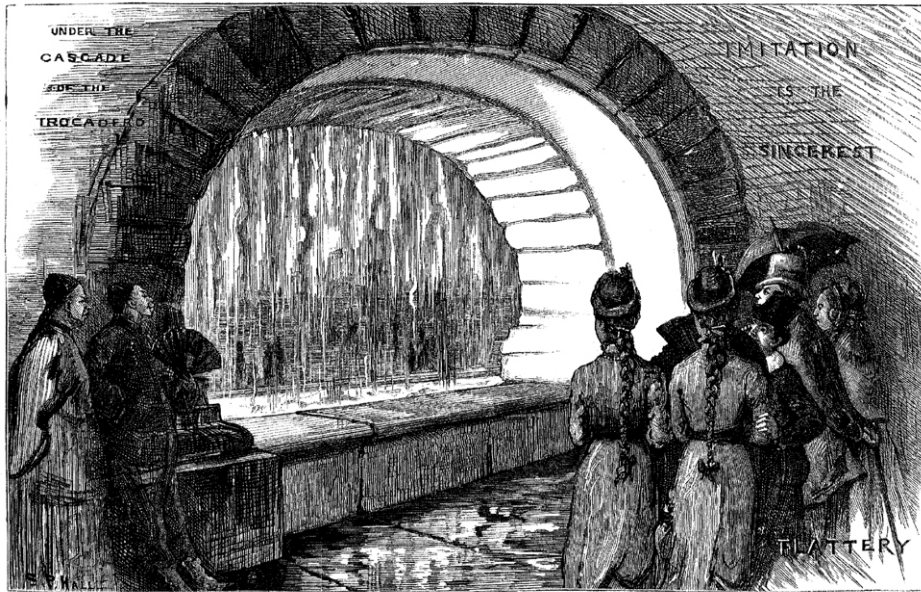


Figure 8: 'Under the Cascade of the Trocadéro (Imitation is the Sincerest Flattery)', *The Graphic. An Illustrated Weekly Newspaper*, Vol. XVIII, No. 455, Saturday 17 August 1878, p. 156

---



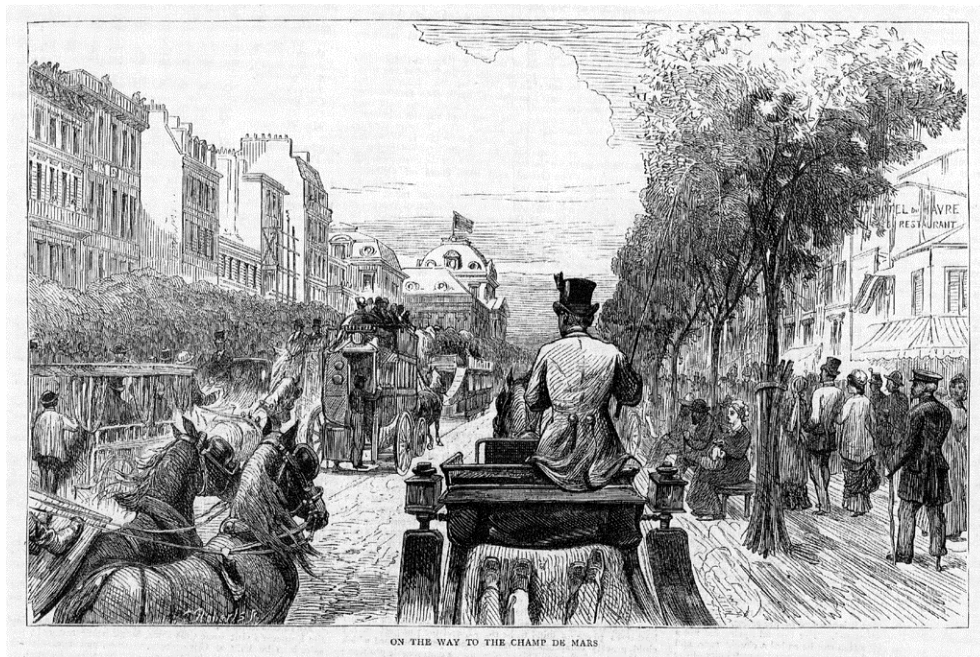


Figure 9: 'On the Way to the Champ de Mars', *The Graphic. An Illustrated Weekly Newspaper*, Vol. XVII, No. 443, Saturday 25 May, p. 516

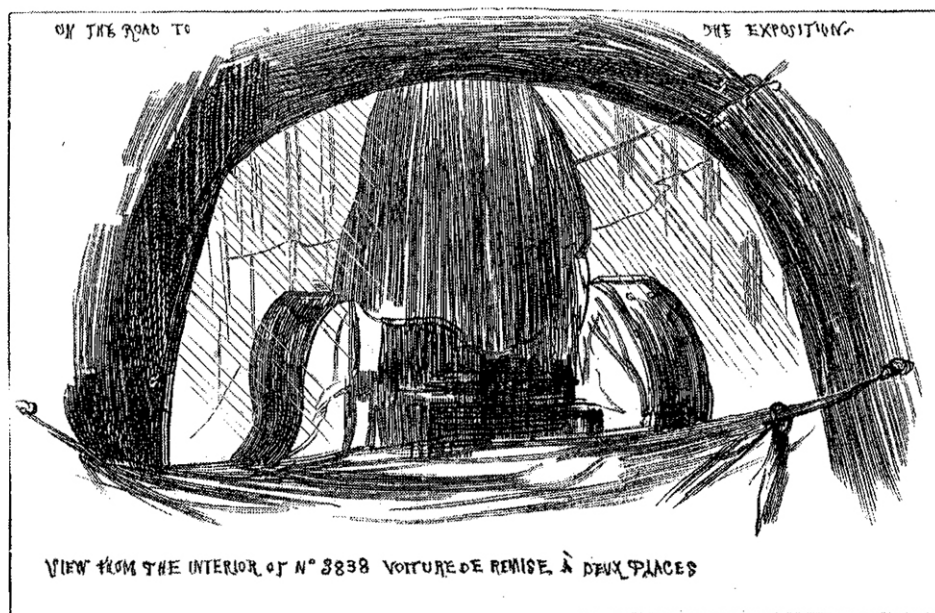


Figure 10: 'On the Road to the Exposition. View From the Interior of No. 3838 Voiture de remise à deux places', *The Graphic. An Illustrated Weekly Newspaper*, Vol. XVIII, No. 455, Saturday 17 August 1878, p. 156

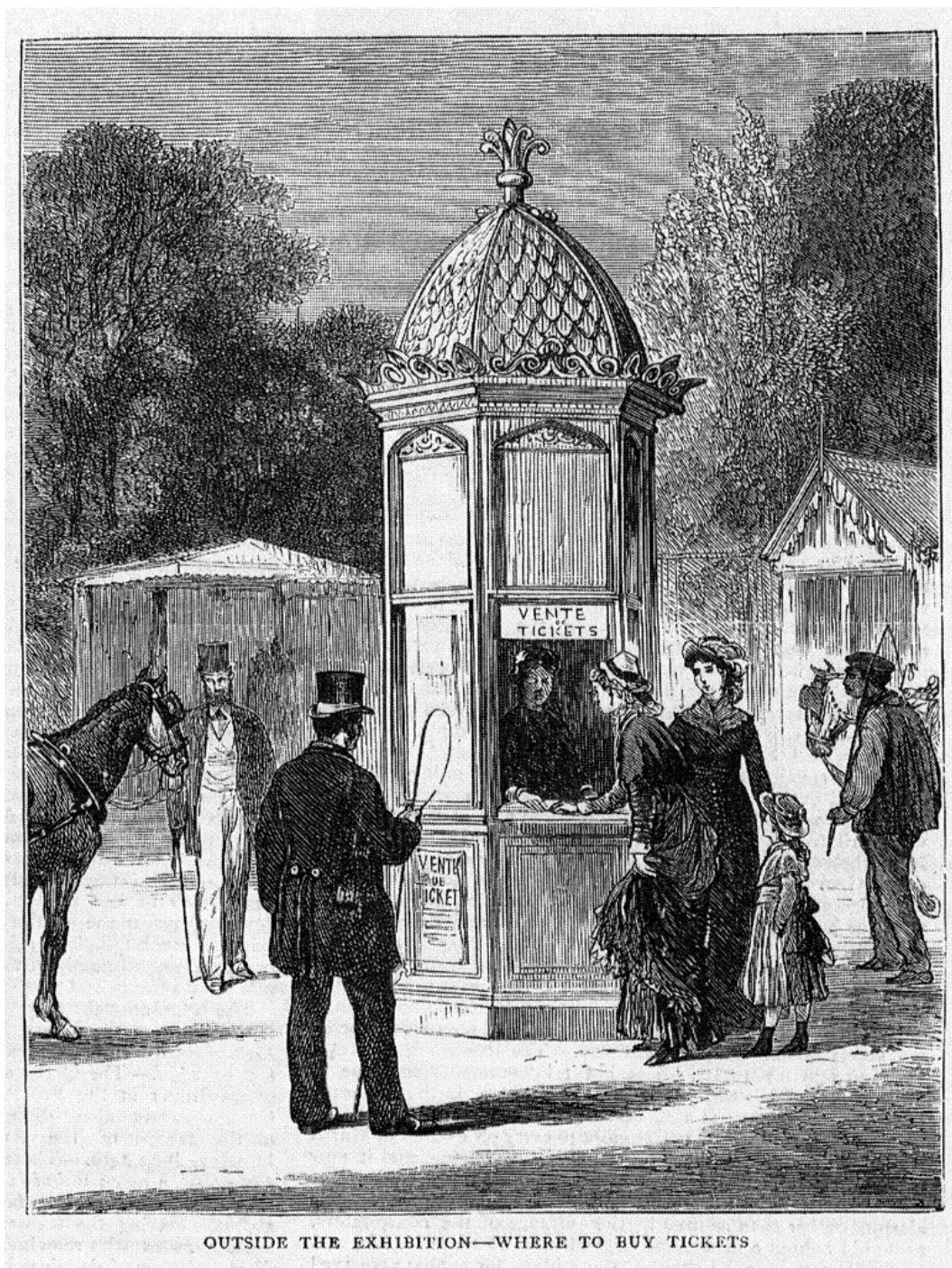


Figure 11: 'Outside the Exhibition - Where to Buy Tickets', *The Graphic. An Illustrated Weekly Newspaper*, Vol. XVII, No. 444, Saturday 1 June 1878, p. 549



Figure 12: 'Doubtful Identity of The Suspicious Card', *The Graphic. An Illustrated Weekly Newspaper*, Vol. XVIII, No. 454, Saturday 10 August 1878, [p. 129]

---

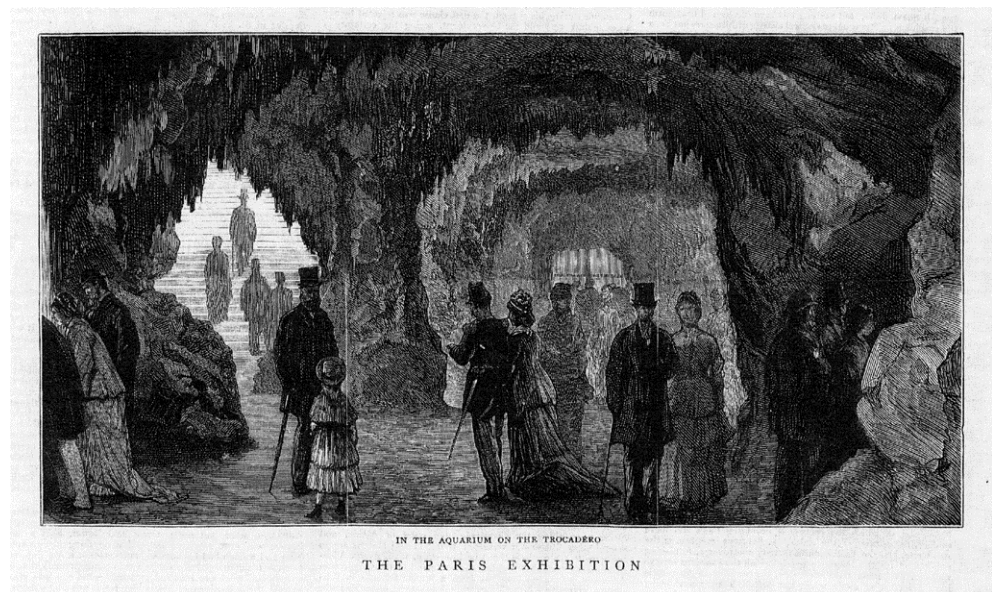


Figure 13: 'In the Aquarium on the Trocadéro', *The Graphic. An Illustrated Weekly Newspaper*, Vol. XVII, No. 444, Saturday 1 June 1878, p. 549

---



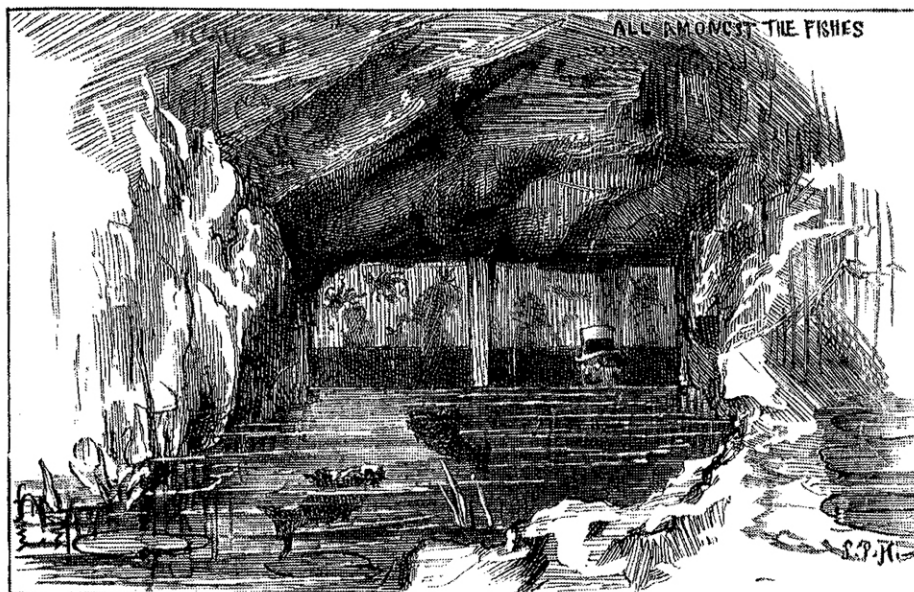


Figure 14: 'All Amongst the Fishes', *The Graphic. An Illustrated Weekly Newspaper*, Vol. XVIII, No. 455, Saturday 17 August 1878, p. 156

---

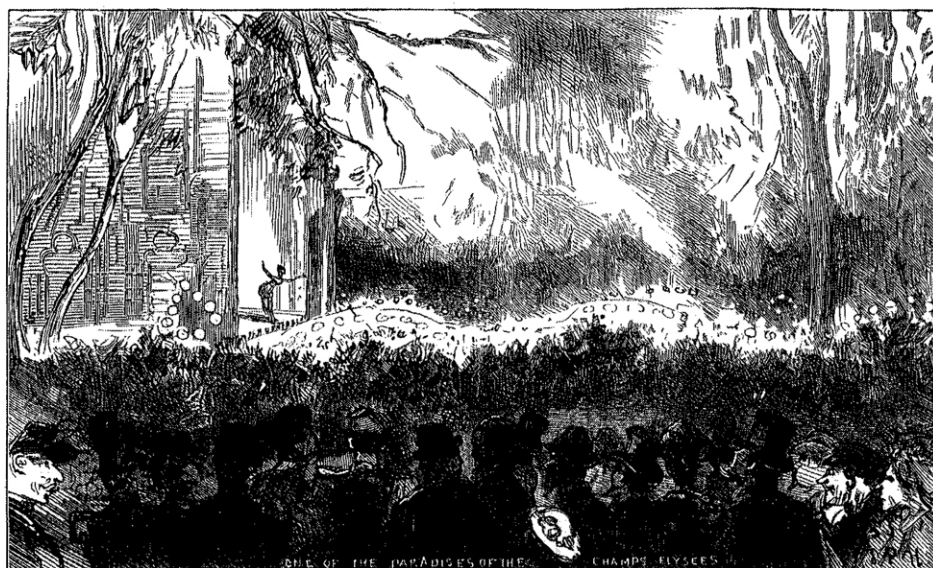


Figure 15: 'One of the Paradises of the Champs Elysées', *The Graphic. An Illustrated Weekly Newspaper*, Vol. XVIII, No. 453, Saturday 3 August 1878, [p. 105]

---



Figure 16: 'The Pursuit of Knowledge', *The Graphic. An Illustrated Weekly Newspaper*, Vol. XVIII, No. 454, Saturday 10 August 1878, [p. 129]

---

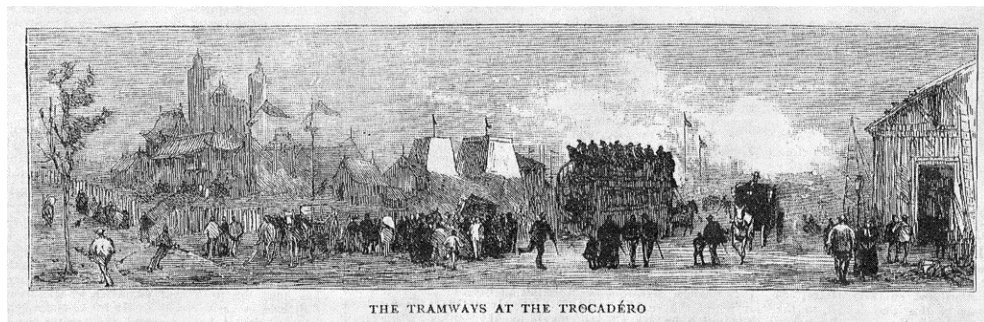
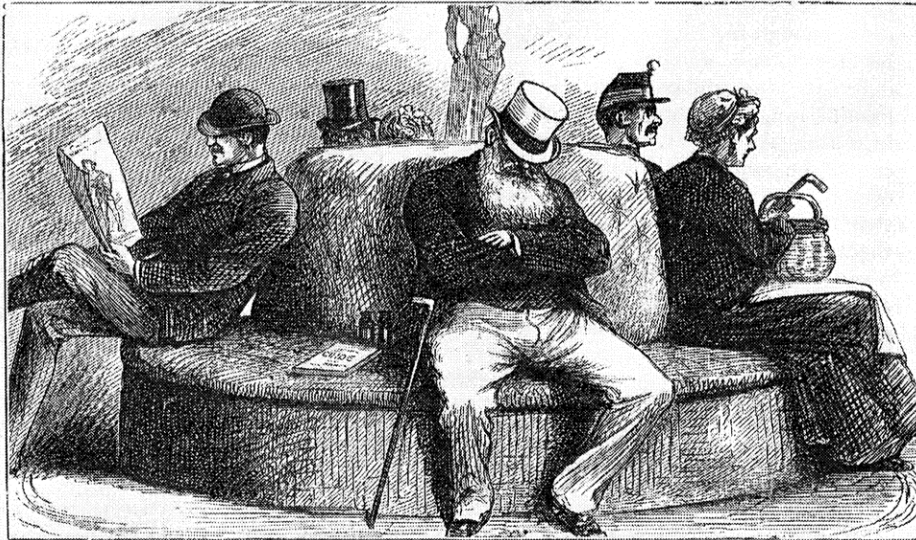


Figure 17: 'The Tramways at the Trocadéro', *The Graphic. An Illustrated Weekly Newspaper*, Vol. XVII, No. 440, Saturday 4 May 1878, p. 436

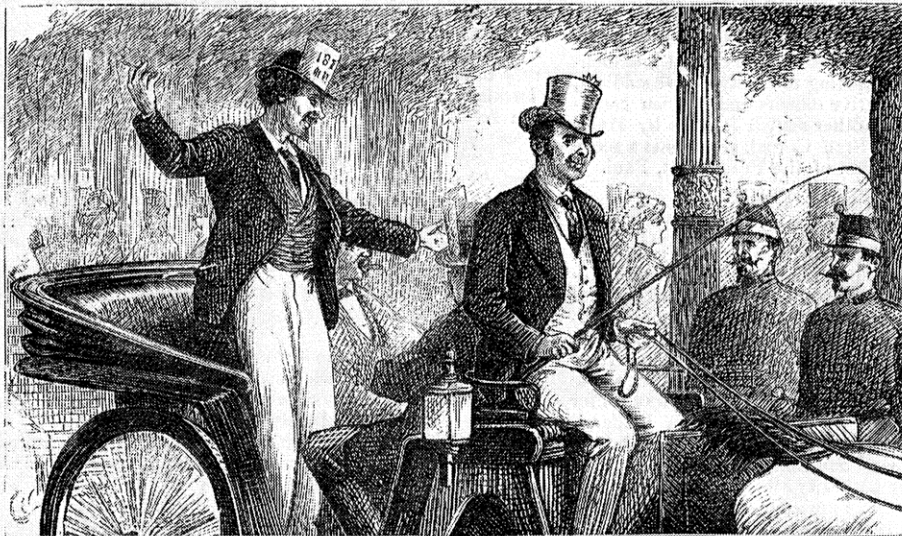
---



HOW SOME PEOPLE SEE THE EXHIBITION

Figure 18: 'How Some People See the Exhibition', *The Graphic. An Illustrated Weekly Newspaper*, Vol. XVII, No. 446, Saturday 15 June, p. 584

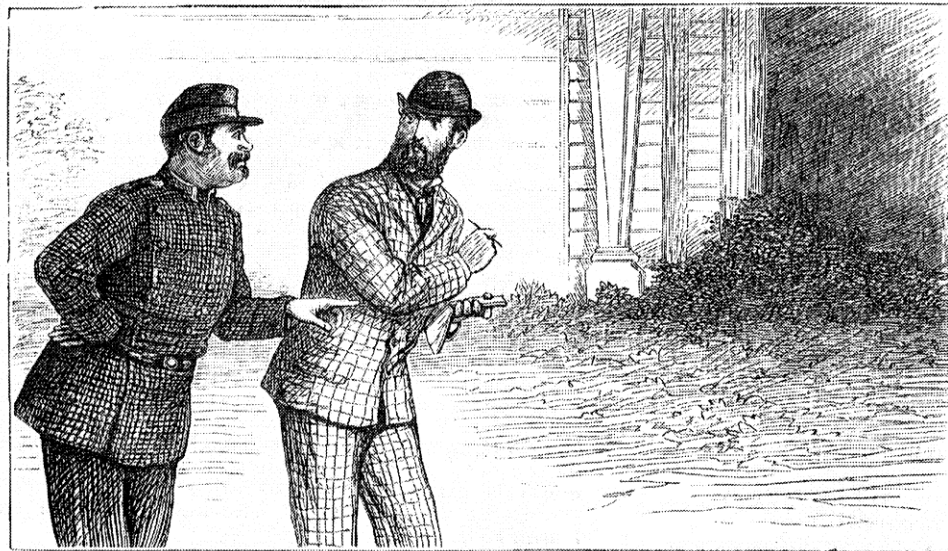
---



VICTIMS OF THE CONSCRIPTION ENJOYING THEIR LAST MOMENTS OF FREEDOM

Figure 19: 'Victims of the Conscription Enjoying Their Last Moments of Freedom', *The Graphic. An Illustrated Weekly Newspaper*, Vol. XVII, No. 446, Saturday 15 June 1878, p. 584

---



“WHERE IS YOUR AUTHORITY?”

Figure 20: “Where is Your Authority?”, *The Graphic. An Illustrated Weekly Newspaper*, Vol. XVII, No. 446, Saturday 15 June 1878, p. 584

---



Figure 21 : ‘Costumes populaires du Pays-Bas; Madame Tussaud’s à l’hollandaise; In Flagrante Delicto’, *The Graphic. An Illustrated Weekly Newspaper*, Vol. XVIII, No. 459, Saturday 14 September 1878, p. 277

---





Figure 22: 'Chinese Workmen Painting Cases in the Building', *The Graphic. An Illustrated Weekly Newspaper*, Vol. XVII, No. 440, Saturday 4 May 1878, pp. 436-7

---

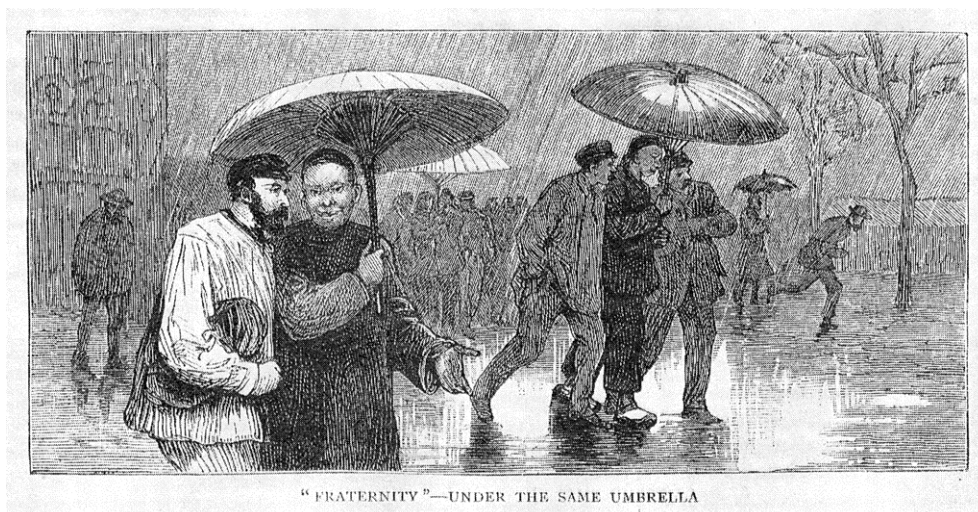


Figure 23: "“Fraternity” - Under the Same Umbrella', *The Graphic. An Illustrated Weekly Newspaper*, Vol. XVII, No. 440, Saturday 4 May 1878, p. 436

---



Figure 24: 'The Japanese Farm on the Trocadéro', *The Graphic. An Illustrated Weekly Newspaper*, Vol. XVII, No. 446, Saturday 15 June 1878, p. 584

---



Figure 25: 'The Algerian Court', *The Graphic. An Illustrated Weekly Newspaper*, Vol. XVII, No. 448, Saturday 29 June 1878, p. 641

---

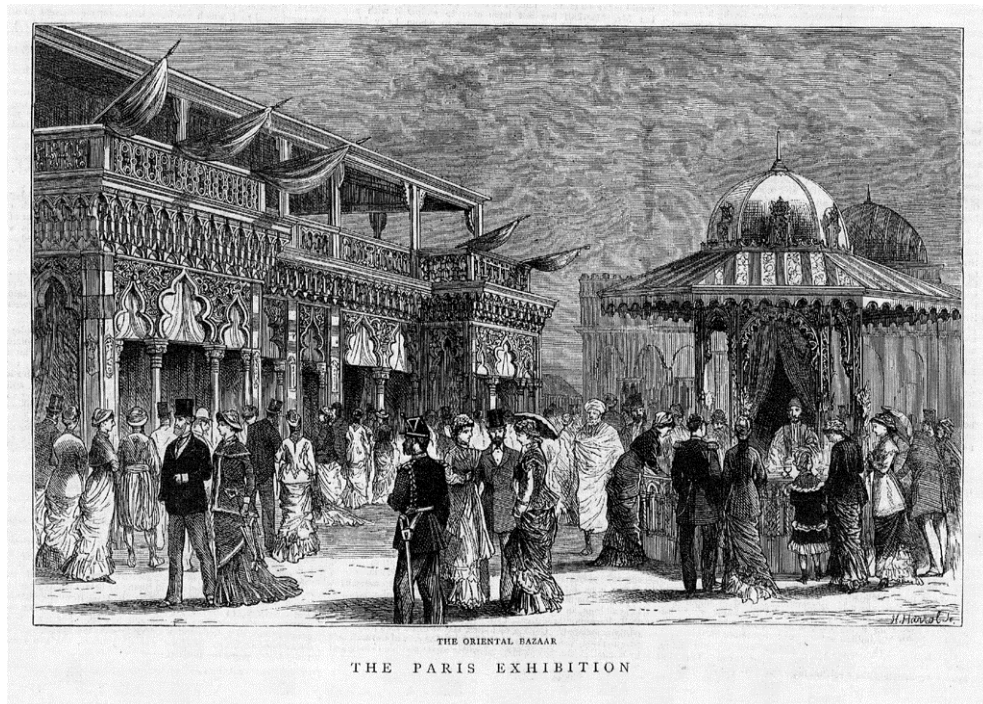


Figure 26: 'The Oriental Bazaar', *The Graphic. An Illustrated Weekly Newspaper*, Vol. XVII, No. 443, Saturday 25 May 1878, p. 516



Figure 27: 'A Dutchman's Draught', *The Graphic. An Illustrated Weekly Newspaper*, Vol. XVIII, No. 456, Saturday 24 August 1878, p. 205

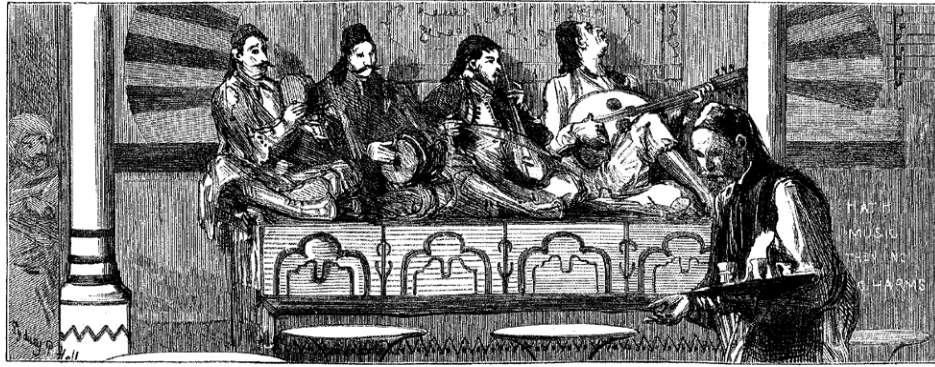


Figure 28: 'Hath Music Then No Charms', *The Graphic. An Illustrated Weekly Newspaper*, Vol. XVIII, No. 456, Saturday 24 August 1878, p. 205

---

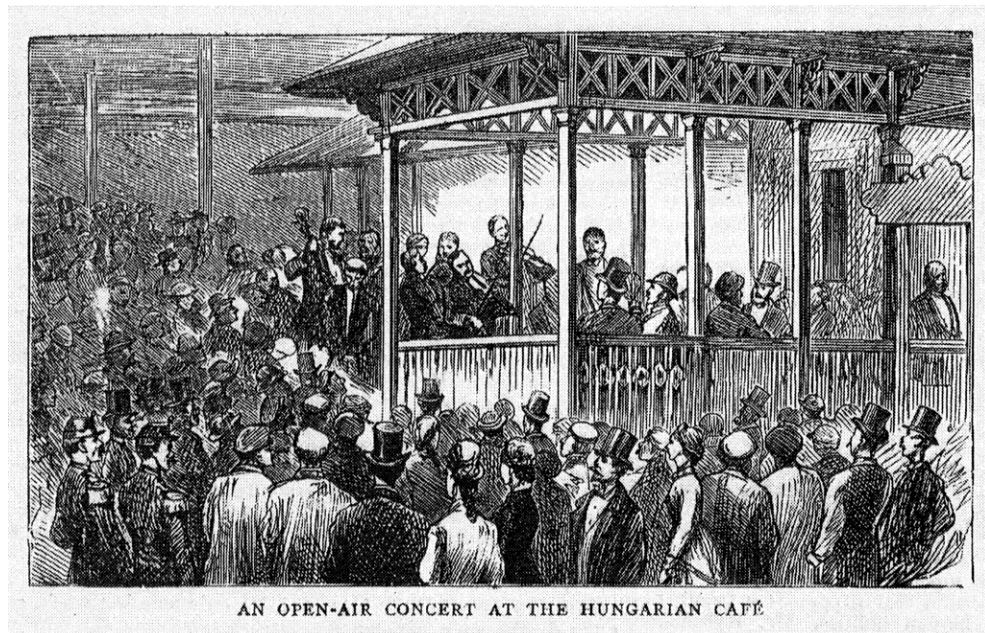


Figure 29: 'An Open-air Concert at The Hungarian Café', *The Graphic. An Illustrated Weekly Newspaper*, Vol. XVII, No. 444, Saturday 1 June 1878, p. 540

---



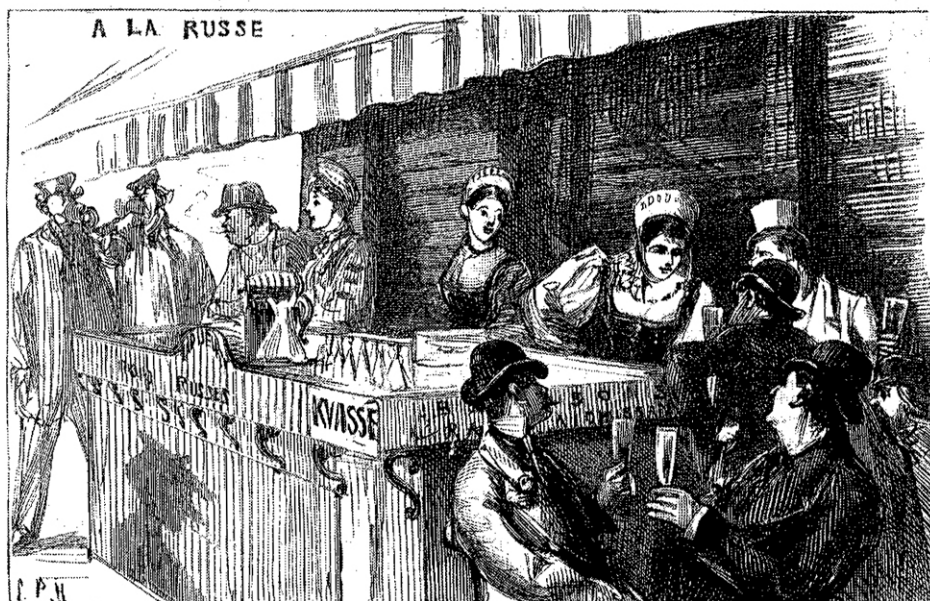


Figure 30: 'A la russe', *The Graphic. An Illustrated Weekly Newspaper*, Vol. XVIII, No. 456, Saturday 24 August 1878, p. 205

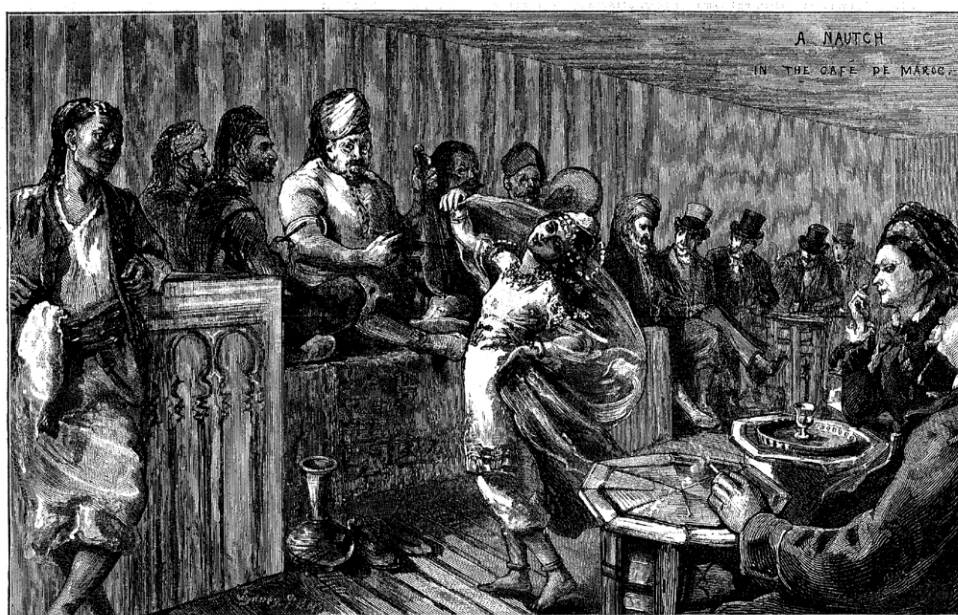


Figure 31: 'A Nautch in the Café de Maroc', *The Graphic. An Illustrated Weekly Newspaper*, Vol. XVIII, No. 456, Saturday 24 August 1878, p. 205

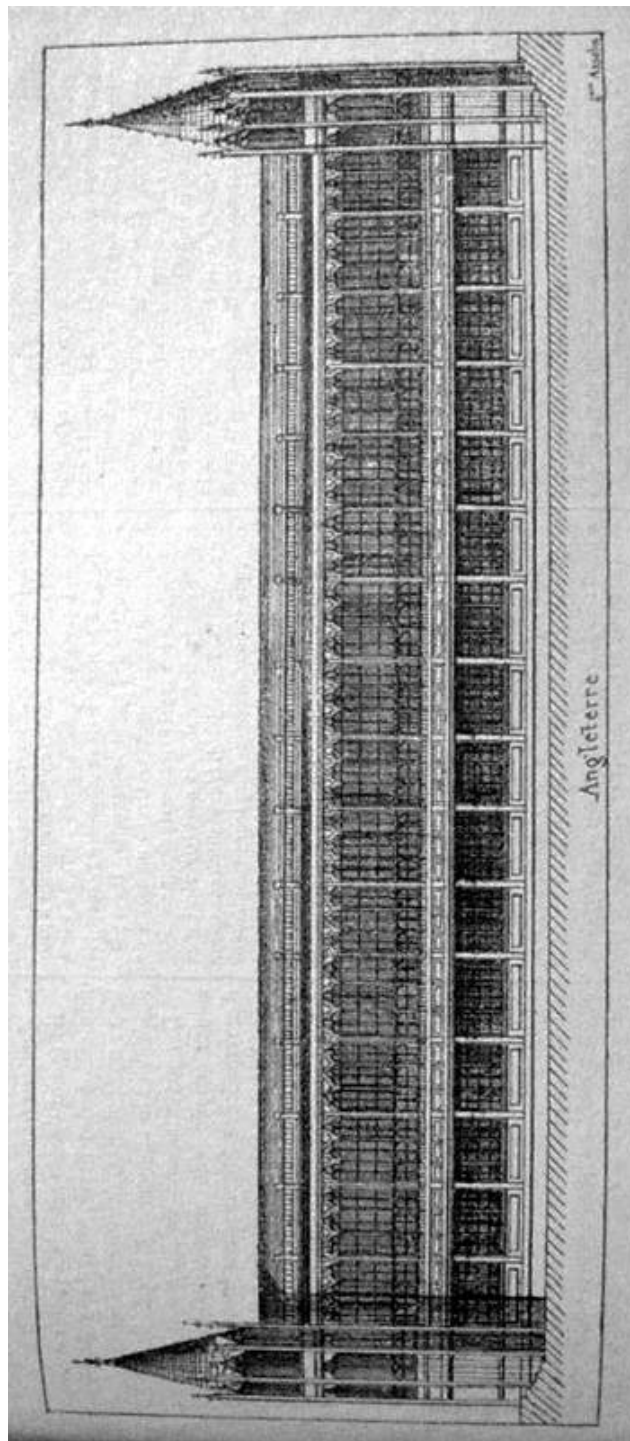


Figure 32: 'Décoration de la Galerie des Beaux-Arts (sections étrangères), Exposition Universelle de 1878 : Angleterre,' *L'Exposition universelle de 1878 illustrée, suite de L'Exposition universelle illustrée de 1867, publication internationale autorisée par la Commission* (Paris: Calman-Lévy, 1879), No. 79, Février 1877, p. 187

---

PARIS UNIVERSAL EXHIBITION .  
THE JURY HOUSE .  
RUE INTERNATIONALE

R. Norman Shaw R.A. ARCHT

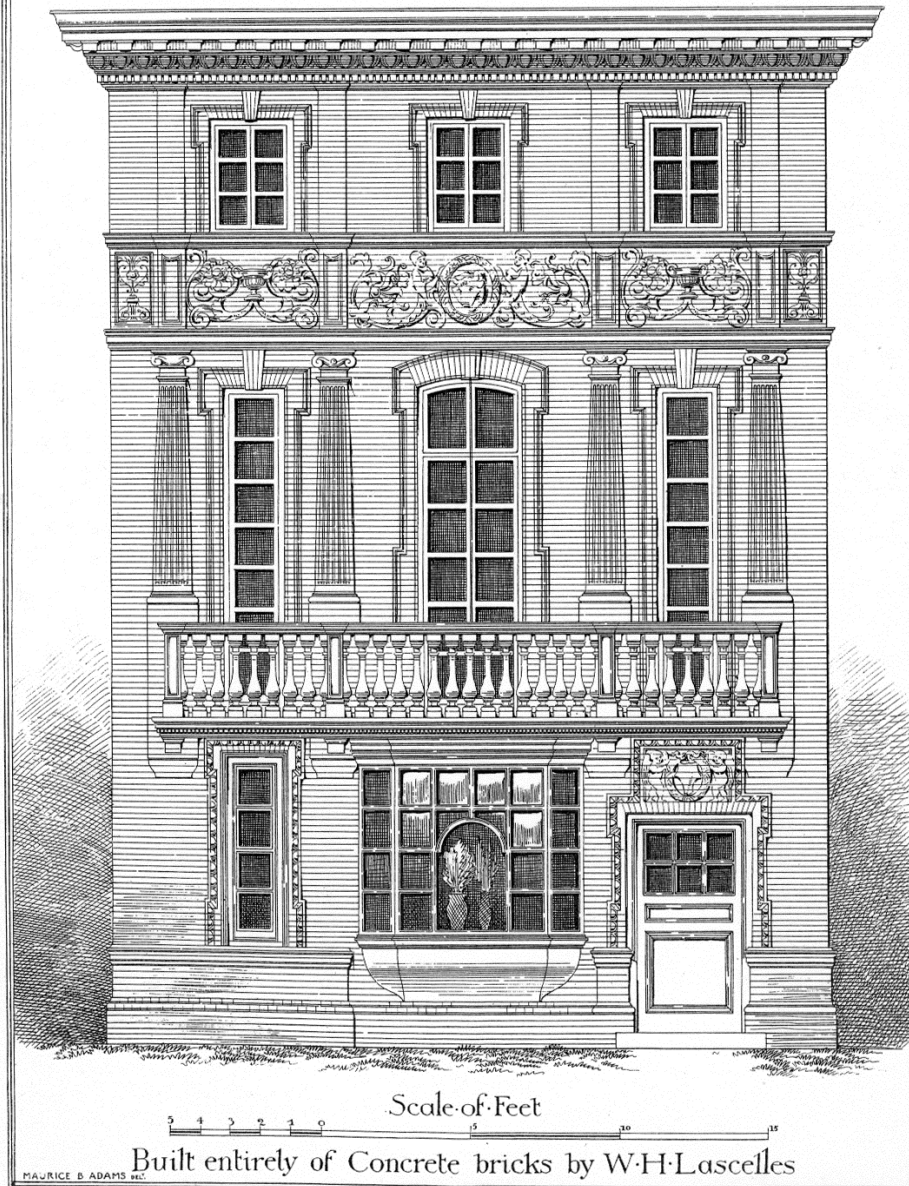
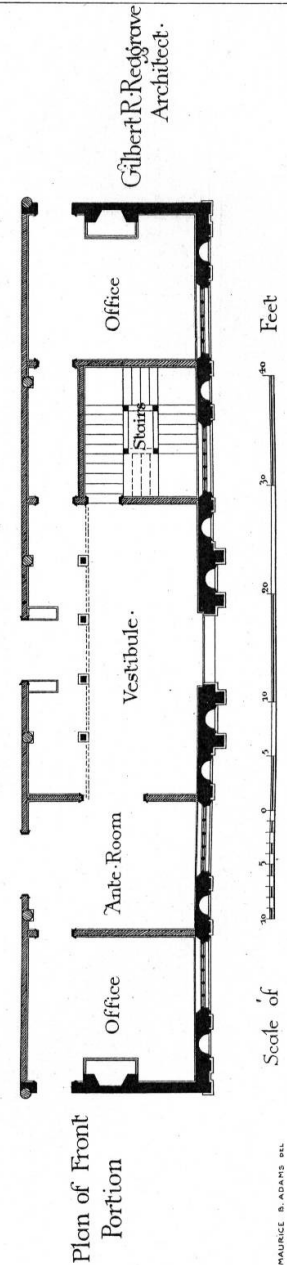
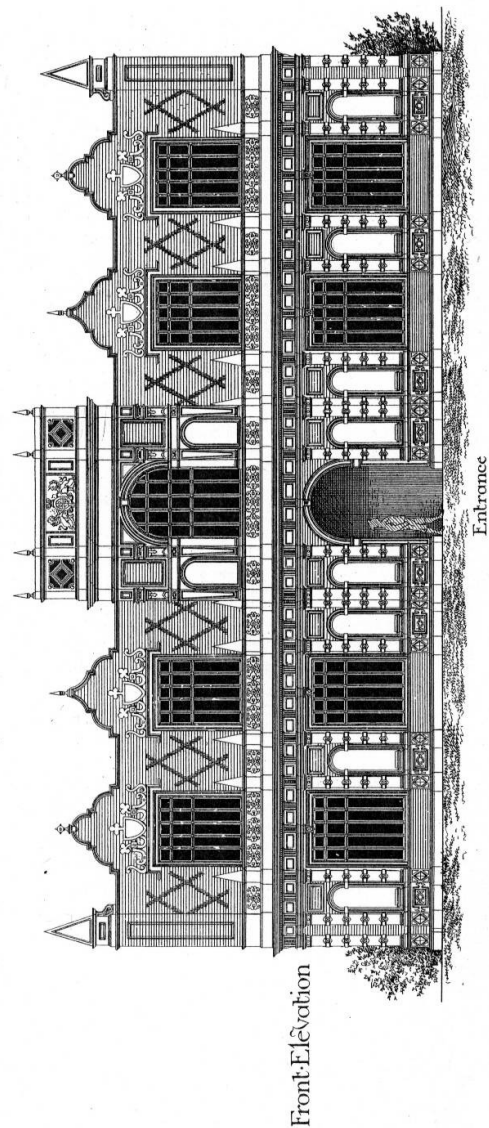


Figure 33: 'Paris Universal Exhibition - The Jury House built entirely of concrete bricks by W. H. Lascelles; R. Norman Shaw R.A., architect,' *The Building News*, Vol. XXIV, Friday 14 June 1878, p. 596

PARIS UNIVERSAL EXHIBITION · 1878 · Offices and Apartments for the Royal British Commission



Gilbert R. Redgrave  
Architect.

MAURICE B. ADAMS DEL.

Figure 34: 'Paris Universal Exhibition - Offices and Apartments for the Royal British Commission; Gilbert R. Redgrave, architect,' *The Building News*, Vol. XXIV, 22 March 1878, p. 290

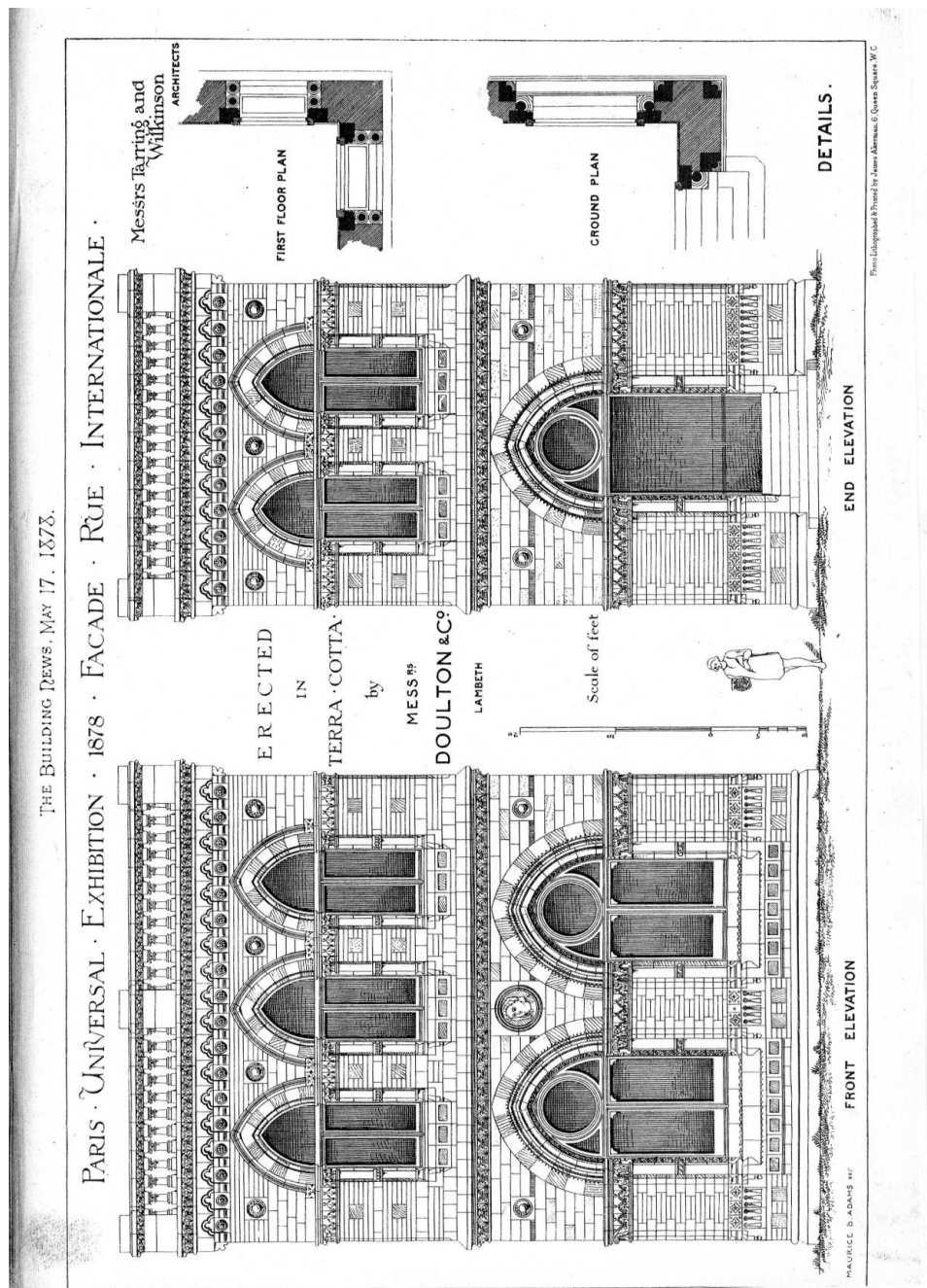


Figure 35: 'Paris Universal Exhibition - Façade erected in terra-cotta by Messrs Doulton & Co.; Messrs Tarring and Wilkinson, architects,' *The Building News*, Vol. XXIV, Friday 17 May 1878, pp. 487-8



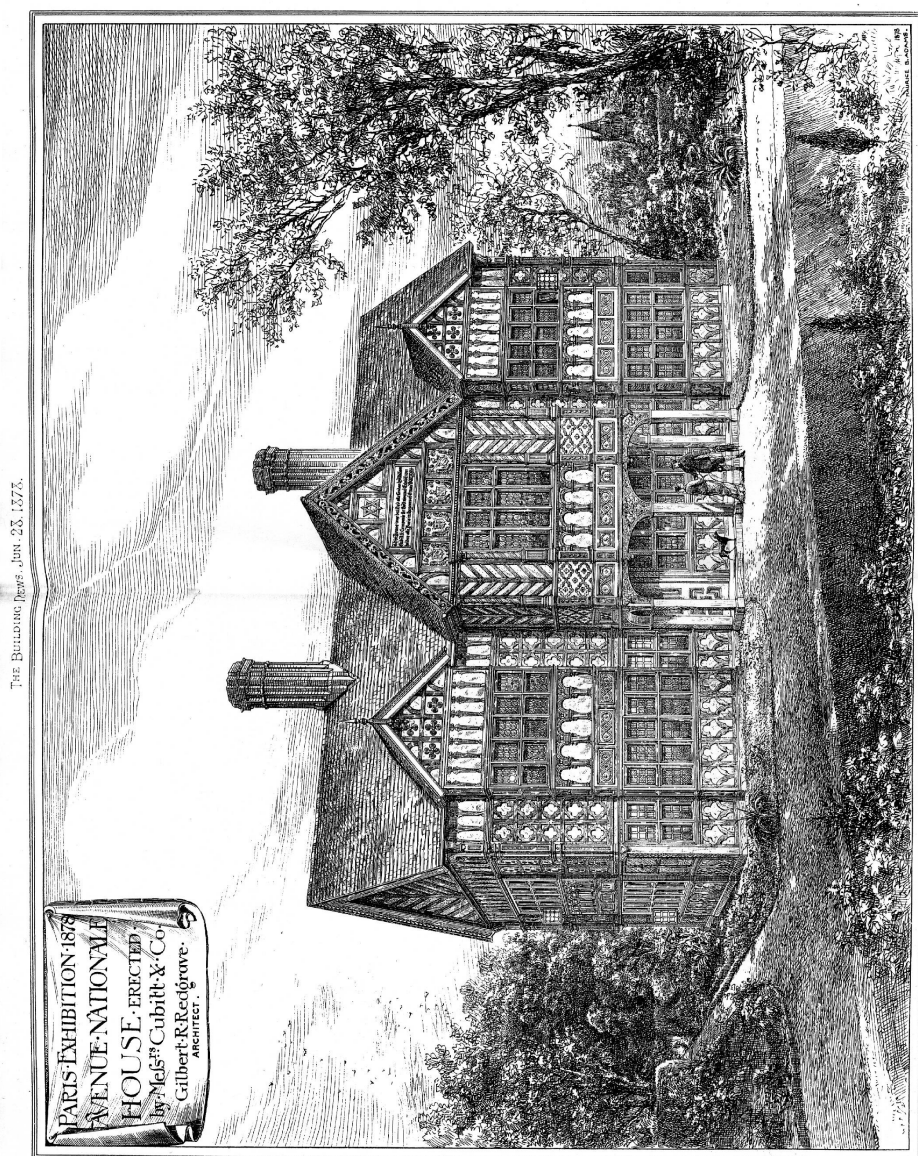


Figure 36: 'Paris Exhibition 1878 - House erected by Messrs Cubitt & Co.; Gilbert R. Redgrave, architect,' *The Building News*, Vol. XXIV, Friday 28 June 1878, p. 648

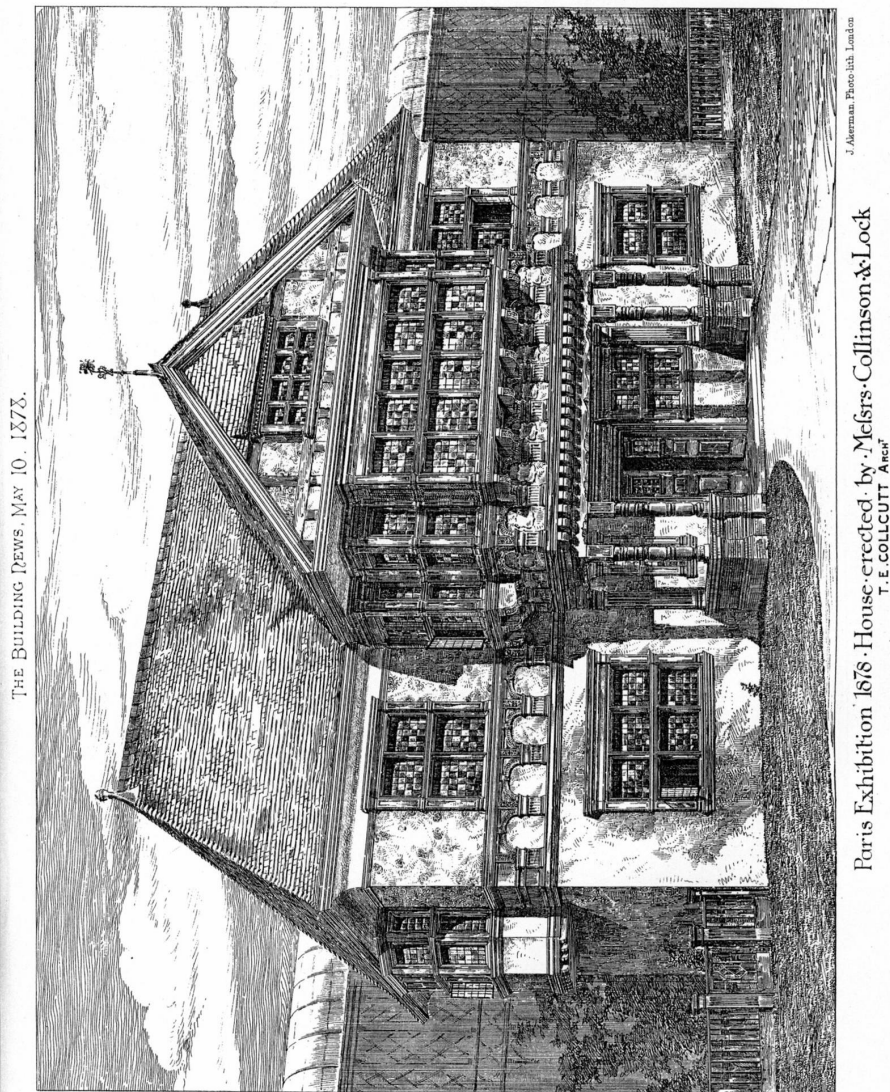


Figure 37: 'Paris Exhibition 1878 - House erected by Messrs Collinson & Lock; T. E. Colcutt, architect,' *The Building News*, Vol. XXIV, Friday 10 May 1878, p. 468

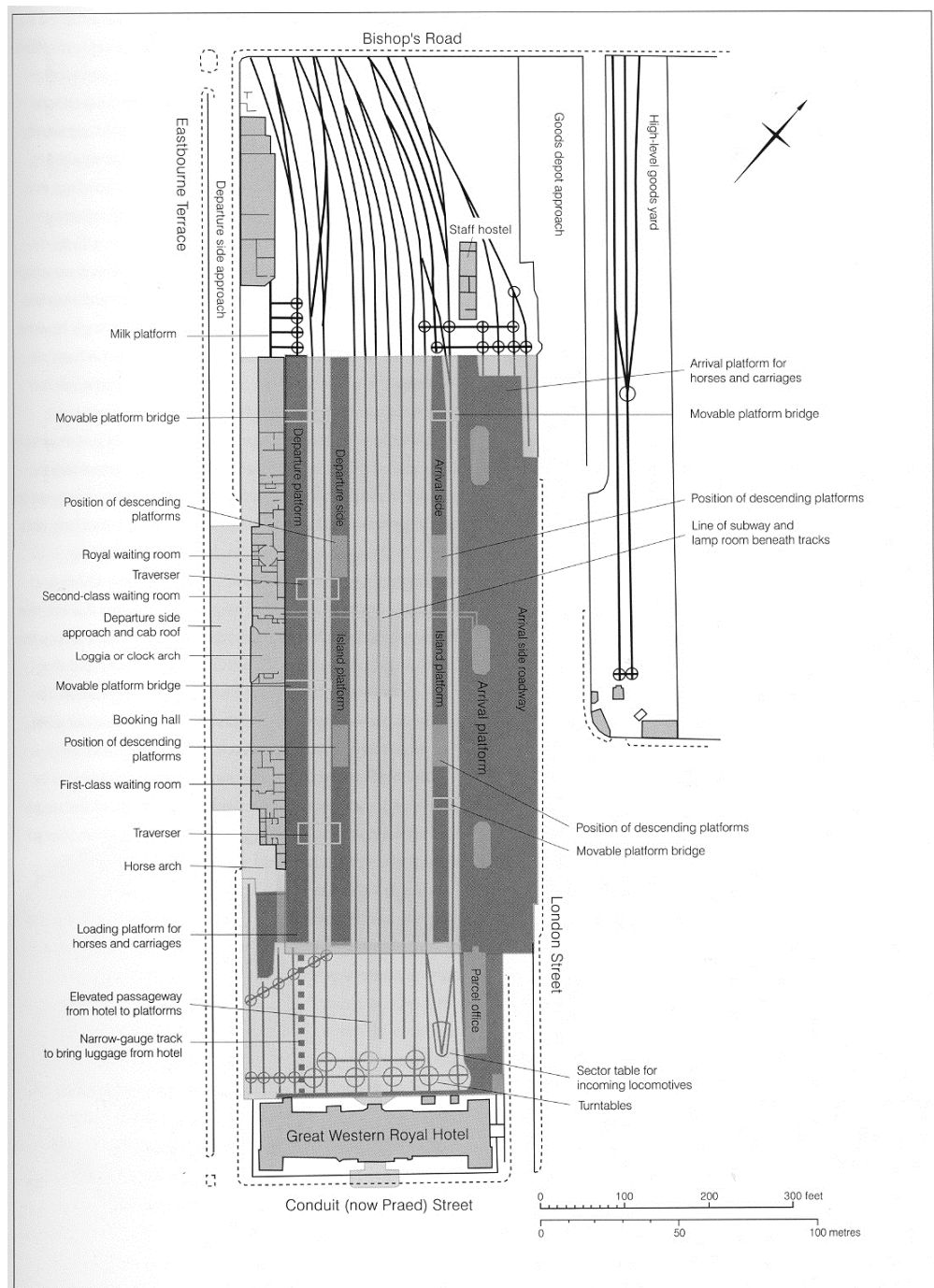


Figure 38: *Paddington Station, London, ground floor plan, 1854* (Source: Steven Brindle, *Paddington Station: Its History and Architecture* (Swindon: English Heritage, 2004), p. 35)



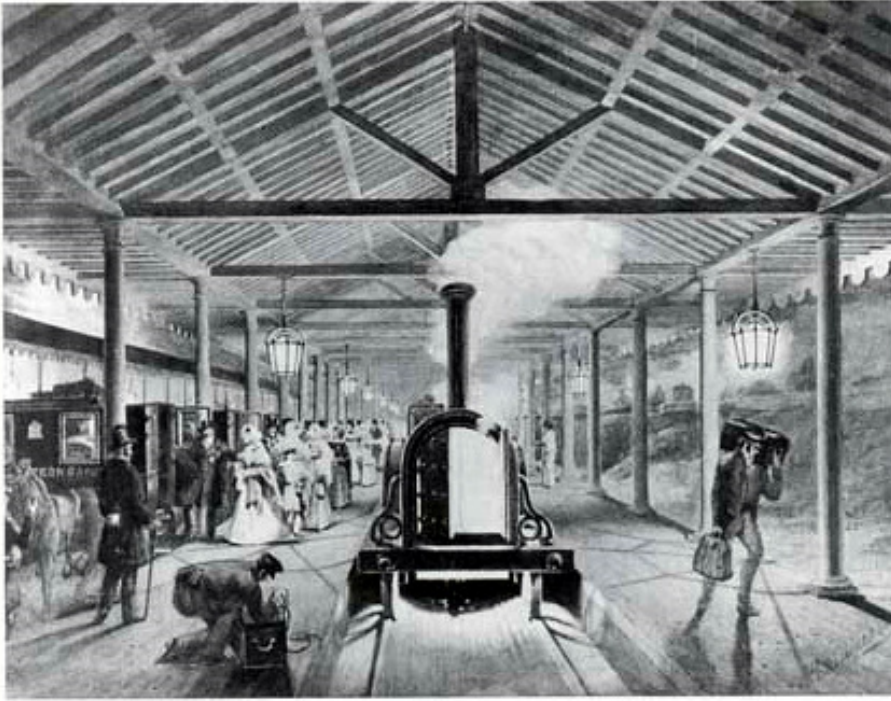


Figure 39: *Paddington Station, London*, watercolour, c 1840, National Railway Museum/Science and Society Picture Library (Source: Steven Brindle, *Paddington Station: Its History and Architecture* (Swindon: English Heritage, 2004), p. 22)

---

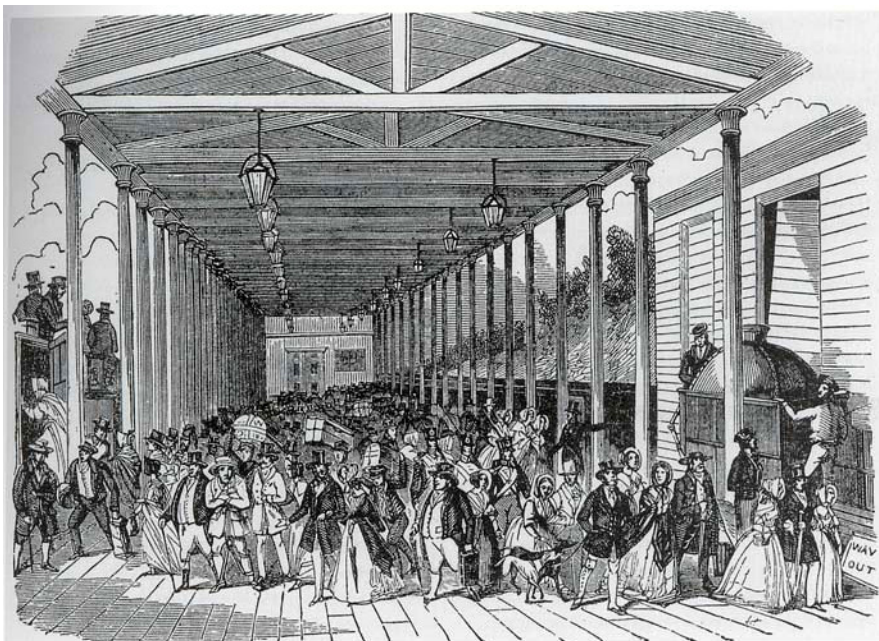


Figure 40: *Paddington Station, London*, lithograph, 1843, City of Westminster Archives Centre (Source: Steven Brindle, *Paddington Station: Its History and Architecture* (Swindon: English Heritage, 2004), p. 13)

---

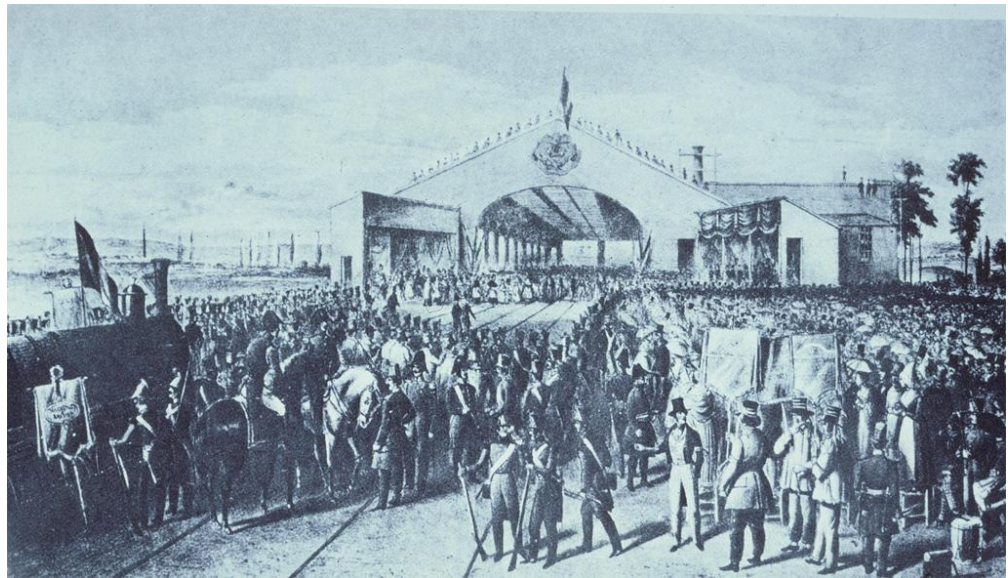


Figure 41: *Opening of Rouen Station, France, lithograph, 1843* (Source: ARTstor)

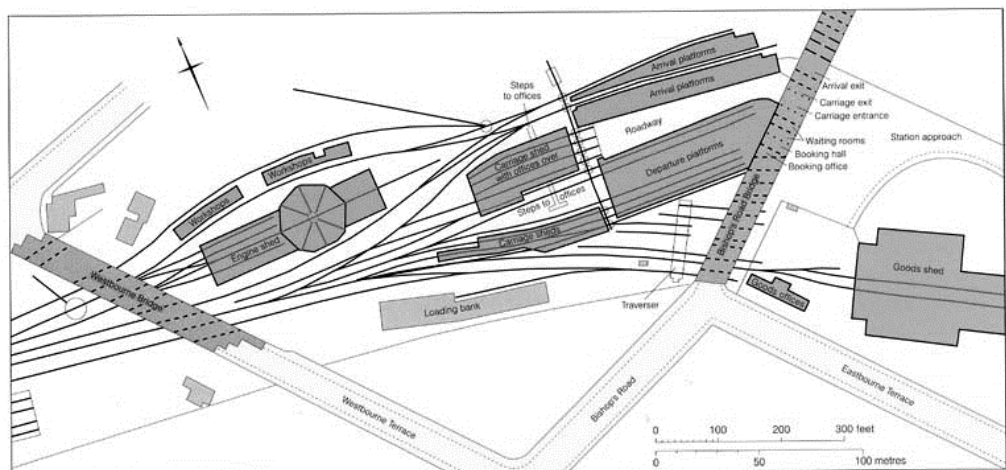


Figure 42: *Paddington station, London, ground floor plan, 1845* (Source: Steven Brindle, *Paddington Station: Its History and Architecture* (Swindon: English Heritage, 2004), p. 20)



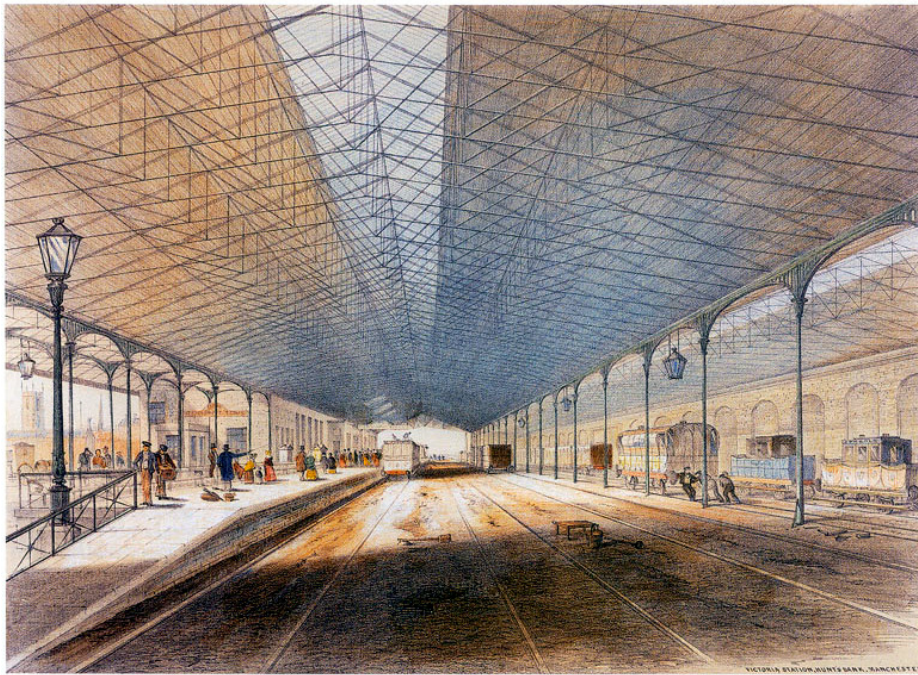


Figure 43: A. F. Tait, 'Victoria Station, Manchester', *Views of the Manchester and Leeds Railway* (Liverpool, 1845), lithograph (Source: Michael Freeman, *Railways and the Victorian Imagination* (New Haven and London: Yale University Press, 1999), p. 236)

---

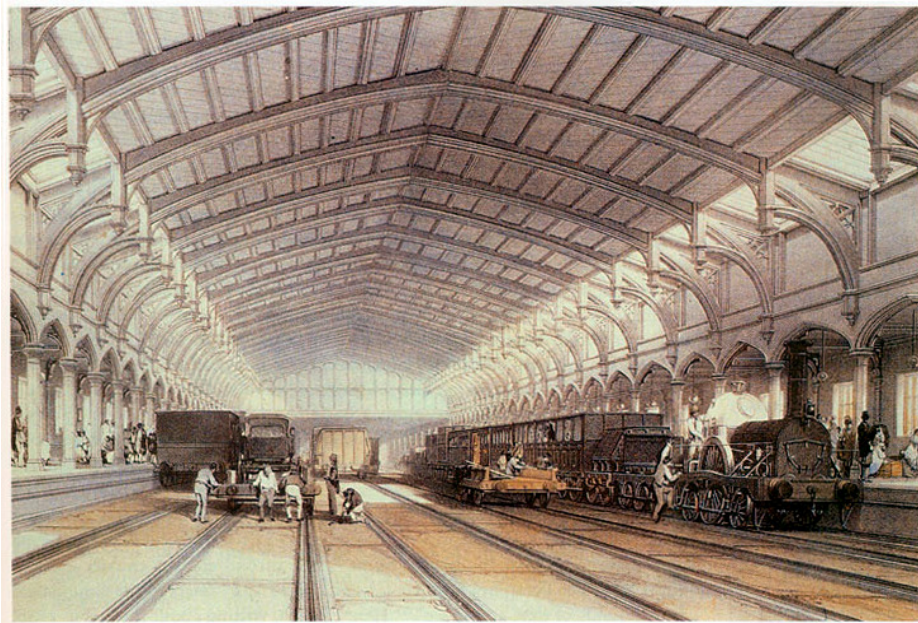


Figure 44: J. C. Bourne, 'Bristol Station', *The History and Description of the Great Western Railway* (London, 1846), lithograph (Source: Michael Freeman, *Railways and the Victorian Imagination* (New Haven and London: Yale University Press, 1999), p. 77)

---





Figure 45: 'Break of Gauge at Gloucester Station', *Illustrated London News*, lithograph, 1846 (Source: Michael Freeman, *Railways and the Victorian Imagination* (New Haven and London: Yale University Press, 1999), p. 63)

---

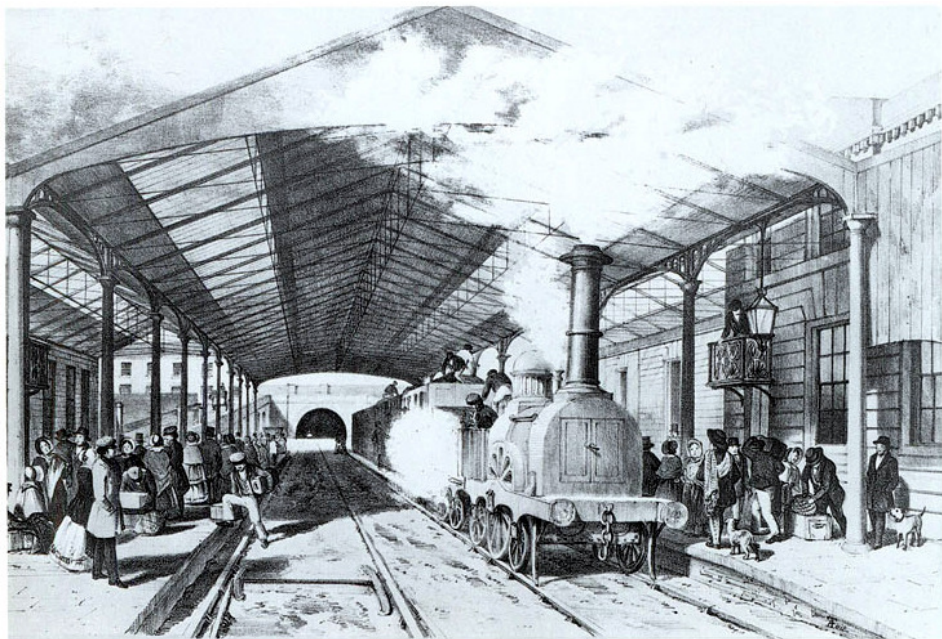


Figure 46: A. F. Tait, 'Liverpool Edge Hill', lithograph, 1848 (Source: Michael Freeman, *Railways and the Victorian Imagination* (New Haven and London: Yale University Press, 1999), p. 25)

---





Figure 47: Lewis Cubitt's *Front of King's Cross Station*, London, 1851-2  
(Source: ARTstor)

---



Figure 48: John Gordon Thomson, *King's Cross Station*, London, 1852,  
pencil, pen and ink drawing (Source: Michael Freeman, *Railways and the Victorian Imagination* (New Haven and London: Yale University Press, 1999), p. 22)

---

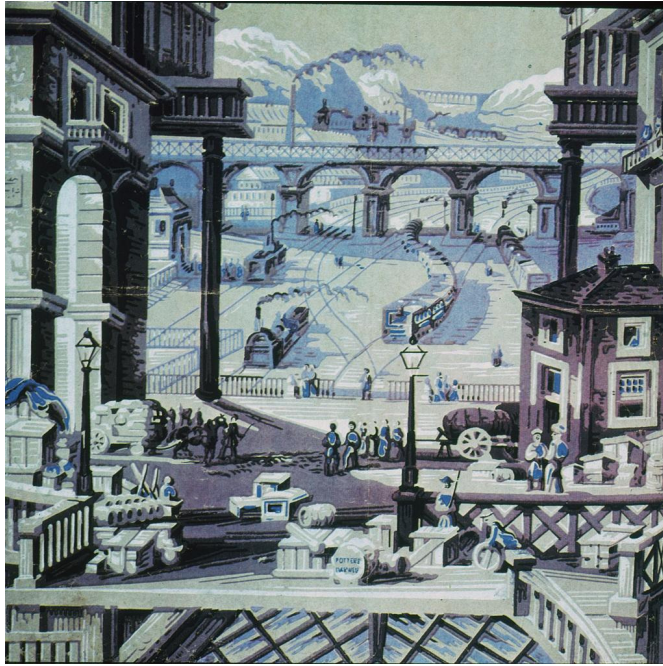


Figure 49: *Railway Station*, Potter's of Darwen woodblock wallpaper, 53.5 x 53 cm, c 1853 (Source: ARTstor)

---

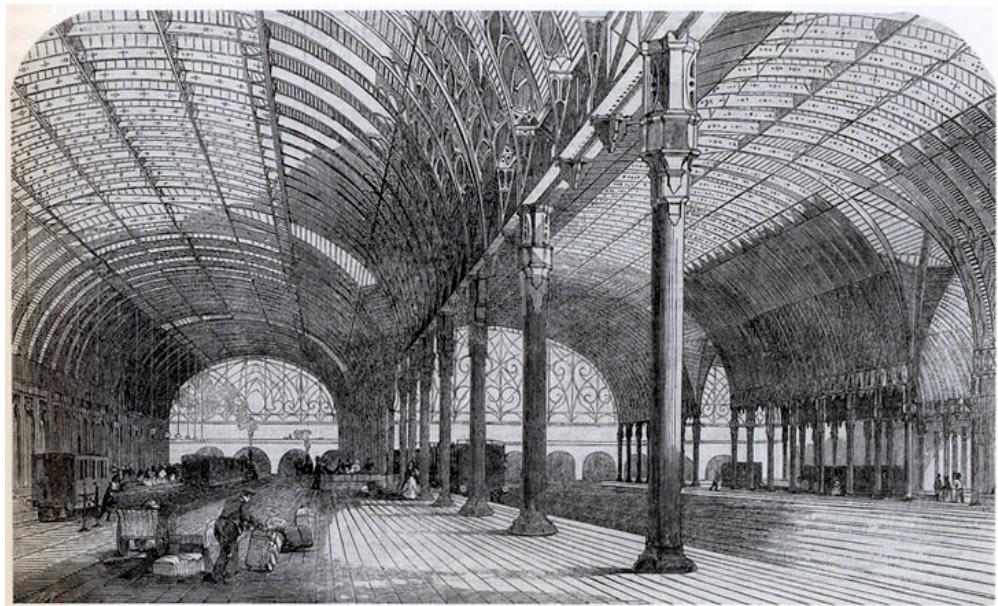


Figure 50: 'The Great Western Railway Terminus, London', *Illustrated London News*, 1854, lithograph (Source: Michael Freeman, *Railways and the Victorian Imagination* (New Haven and London: Yale University Press, 1999), p. 77)

---





Figure 51: William Powell Frith, *The Railway Station*, pen and ink sketch, 1861, Ironbridge Gorge Museum Trust, Elton Collection (Source: Mark Bills and Vivien Knight, eds., *William Powell Frith: Painting the Victorian Age* (New Haven and London: Yale University Press, 2006), p. 82)

---



Figure 52: William Powell Frith, *The Railway Station*, oil study, 1862, Private collection (Source: Mark Bills and Vivien Knight, eds., *William Powell Frith: Painting the Victorian Age* (New Haven and London: Yale University Press, 2006), p. 83)

---





Figure 53: William Powell Frith, *The Railway Station*, oil on canvas, 1862, Royal Holloway College, University of London

---



Figure 54: 2007, Paddington station (author photograph)

---



Figure 55: William Holman Hunt, *The Light of the World*, oil on canvas on wood, 125 x 60 cm, 1853-54, Keble College, Oxford

---



Figure 56: William Holman Hunt, *Our English Coasts, 1852* ('*Strayed Sheep*'), oil on canvas, 43.2 x 58.4 cm, 1852, Tate, London

---





Figure 57: John Everett Millais, *The Return of the Dove to the Ark*, oil on canvas, 87.6 x 54.6 cm, 1851, Ashmolean Museum, Oxford

---



Figure 58: John Everett Millais, *The Order of Release*, oil on canvas, 102.9 x 73.7 cm, 1853, Tate, London

---



Figure 59: John Everett Millais, *Ophelia*, oil on canvas, 76.2 x 111.8 cm, 1851-2, Tate, London

---



Figure 60: Edward Burne-Jones, *The Beguiling of Merlin*, oil on canvas, 186 x 111 cm, 1872-7, Lady Lever Art Gallery, Port Sunlight

---



Figure 61: Hubert von Herkomer, *The Last Muster*, oil on canvas, 214.5 x 159 cm, 1875, Lady Lever Art Gallery, Port Sunlight

---



Figure 62 : George D. Leslie, *Pot-pourri*, oil on canvas, 99 x 99 cm, 1874

---





Figure 63: Ernest Crofts, *The Morning of the Battle*, oil on canvas, 99.3 x 177.8 cm, 1876, Museums Sheffield

---



Figure 64: Edward J. Poynter, *The Catapult*, oil on canvas, 155.5 x 183.8 cm, 1868-72, Laing Art Gallery, Newcastle-upon-Tyne

---





Figure 65: Edward J. Poynter, *Israel in Egypt*, oil on canvas, 137 x 317 cm, 1867, Guildhall Art Gallery, London

---



Figure 66: Frederick Walker, *The Old Gate*, oil on canvas, 134.6 x 168.3 cm, 1869, Tate, London

---



Figure 67: Edward J. Gregory, *Dawn*, oil on canvas, 146 x 115 cm, 1876, Royal Institution of Cornwall, Truro

---



Figure 68: Thomas Sidney Cooper, *On a Dairy Farm, Minster Marshes, East Kent*, oil on canvas, 122.4 x 214.3 cm, 1877, Art Gallery of New South Wales, Sydney

---





Figure 69: Frederic Leighton, *The Music Lesson*, oil on canvas, 104 x 101 cm, 1877, Guildhall Art Gallery, London

---



Figure 70: John Everett Millais, *A Yeoman of the Guard*, oil on canvas, 139.7 x 111.8 cm, 1876, Tate, London

---



## Appendices

**“English Pictures Are but Little Known and Esteemed Out of England”: The Royal Academy of Arts and the 1878 Paris Exposition Universelle’, in *Marketing Art in the British Isles, 1700 to the Present*, edited by Charlotte Gould and Sophie Mesplède (Farnham: Ashgate, 2012), pp. 211-226.**

At the beginning of the last quarter of the nineteenth century, the Council of the Royal Academy of Arts (henceforth the RA) concluded that, ‘whereas Belgian and French pictures are well known and command a sale all over Europe, English Pictures are but little known and esteemed out of England’.<sup>1</sup> This chapter focuses on the role of the RA in the preparation of the visual arts exhibition that Great Britain presented at the 1878 Exposition Universelle et Internationale in Paris. What role did the institution take? How far did it get involved in the preparation of the British displays? Where did it stand between individual exhibitors – namely British artists – and the Royal Commission, installed both to oversee the preparation of the British exhibits and to find a consensus between parallel, if not divergent, pressures? The following demonstration relies on original research conducted at the Archives Nationales in Paris, and at the Royal Academy of Arts, Burlington House in

---

<sup>1</sup> *Annual Report for the Council of the Royal Academy to the General Assembly of Academicians for the Year 1875* (London, 1878), p. 60.

London.<sup>2</sup> Examining both artistic and commercial interests, it looks at the issues at stake and the objectives formulated for Britain's fine arts galleries, as it is still possible to understand them from surviving sources. In order to do so, I will first consider the institutional context of the participation of the RA, then analyse relevant issues while placing this participation in perspective against the general critical reception of British visual arts in the nineteenth century.

This analysis aims to bring in a particular perspective on art and commerce in nineteenth-century Britain; one taken from a key national cultural institution with an agenda and stakeholders which informed the character of the final displays. Beyond the specifics of international and universal exhibitions, this case study provides a new insight into the operations and position of the RA.<sup>3</sup> Amidst the transformations of the art world in the second half of the nineteenth century, and the growing importance of art galleries, dealers and publishers applying themselves to the tastes of more numerous private collectors, the institution seems to have shifted somewhat towards the periphery. Its own historiography – and that of the period in general – emphasize this feeling of diminishing influence. Thus, Holger Hoock's *The King's Artists* provides a body of scholarship on the history of the RA focused on the second half of the eighteenth century and the first four decades of the nineteenth.<sup>4</sup> The promotion by the RA of the idea of a national school via its teaching and the setting-up of exhibitions to educate artists and the public are key elements that Hoock

---

<sup>2</sup> The author would like to thank Mark Pomeroy, Archivist at the Royal Academy of Arts' Research Library and Archive, for his precious help in the documentation of this paper.

<sup>3</sup> Although the involvement of the RA in the preparation of the British display in Paris in 1878 does provide additional insight into the institution at the turn of the last quarter of the nineteenth century, it seems that no historian has ever noted it so far, be it Charles Holme (1904), Walter Rangeley Maitland Lamb (1951), Eric Shanes (1981), Sidney Charles Hutchison (1986) or James Fenton (2006).

<sup>4</sup> Holger Hoock, *The King's Artists: The Royal Academy of Arts and the Politics of British Culture, 1760–1840* (Oxford, 2003).



focuses on for 'his' period and which were later on to be found behind some of the actuality of the RA's involvement in the 1878 Exposition.<sup>5</sup>

### **On the Involvement of the Royal Academy in the British Preparation for the Exposition Universelle**

In 1878, Great Britain was in a prime position at the Exposition, having the largest surface area in all sections – including the fine arts galleries – at its disposal. A Royal Commission (hereafter RC) oversaw the project using several coordinating committees. A number of long-standing British institutions were also involved. The RA, the Royal Institute of British Architects, and the two watercolour societies were drawn in to arrange the British fine arts display.<sup>6</sup> International and universal exhibitions were major commercial events, even if items were not available for immediate sale (at least in Paris). They were also political gatherings, although most visitors were more enthused by exceptional attractions than by grand discourses.

The entire process of preparation for the 1878 Exhibition began in April 1876, with the signature of a couple of decrees by the then president of the French Republic, Marshal Mac-Mahon.<sup>7</sup> Fine arts were greeted with a separate presidential decree signed on 13 April 1876, transferring responsibility for their operation to the Minister for Public Instruction and Fine Arts. This document set up a 'universal exposition of fine arts, independent from the annual living artists' exhibition', due to

---

<sup>5</sup> Hoock, *The King's Artists*, p. 52 ff. and p. 67 ff.

<sup>6</sup> On the matter, see the comprehensive *Report of Her Majesty's Commissioners for the Paris Universal Exhibition of 1878, to the Queen's Most Excellent Majesty* (London, 1880) vol. I, p. 37.

<sup>7</sup> Arch. nat., F/12/3302, 'Exposition universelle de 1878 à Paris, Commissariat Général, Administration, Lois et Décrets d'organisation de l'Exposition Universelle Internationale de 1878, No. 1: Décret instituant une Exposition universelle de l'agriculture et de l'industrie en 1878', published in the *Journal Officiel* (4 April 1876).

take place at the same time as the agricultural and industrial exhibition.<sup>8</sup> Almost immediately, news of the French project was dispatched to other countries to give them enough time to consider the possibility of committing to the event and the extent of their participation. On 20 April 1876, a formal invitation was sent to the British Secretary for Foreign Affairs by the French Republic's ambassador in London.<sup>9</sup>

Although the French dispatch to foreign countries had been sent in April 1876, it was not before 22 January 1877 that the RC was set up by Queen Victoria under the presidency of the Prince of Wales.<sup>10</sup> From then on, the process for the preparation of the British displays accelerated. On 17 February, a Committee for the British Fine Art Section was appointed.<sup>11</sup> This committee shows characteristics of an operational body with the gathering of the principal positions in the British art world of the time. The presidents of the RA (Sir Francis Grant), the Society of Painters in Water Colours (Sir John Gilbert), and the Royal Institute of British Architects (Charles Barry) were members of the committee. Alongside these representatives of major institutions, characters like Frederic Leighton and William Calder Marshall widened its artistic representation. The Duke of Westminster (acting as chairman), Lord de L'Isle and Dudley, Sir Coutts Lindsay, Sir Richard Wallace, and Colonel Arthur Ellis were involved to various degrees in the contemporary artistic scene and art market. The appointment of Philip Cunliffe Owen as the commission's secretary was another

---

<sup>8</sup> Arch. nat., F/12/3302: M. Teisserenc de Bort et Léon Say, 'Projet de loi ayant pour objet l'ouverture à Paris d'une Exposition internationale universelle en 1878', Chambre des députés, Session 1876, No. 238, Annexe au procès-verbal de la séance du 26 juin 1876, p. 26.

<sup>9</sup> *Report of Her Majesty's Commissioners for the Paris Universal Exhibition of 1878*, p. 9.

<sup>10</sup> *Report*.

<sup>11</sup> Henry Blackburn, *An Illustrated Catalogue of Painting and Sculpture in the British Fine Art Section (Paris and London, 1878)* [p. 2].

valuable addition to the organization of British participation, since he had already taken part in similar operations for previous international exhibitions, such as the 1876 Philadelphia World's Fair.

Shortly after the creation of the committee, Prince Albert wrote to Francis Grant, as the president of the RA and newly appointed Royal Commissioner, to ask for the participation of the RA in the 1878 Exhibition. The Prince argued for 'a proper representation of British Fine Art' and the desirability of 'rendering the display of British Art as complete as possible'.<sup>12</sup> He also emphatically made mention of the 'exceptional aid' the RA had given in the preparation of the British fine arts displays for the 1876 Centennial Exhibition in Philadelphia. The Council of the RA received this letter on 20 March 1877, which was to be read to the General Assembly the following day. The *Annual Report of the Council* of the RA records:

Some delay occurred before [framing a reply], owing to there being considerable difference of opinion whether it was advisable to make any reference to the paragraph in the letter referring to the loan by the Academy of the Diploma Pictures to the Philadelphia Exhibition, with a view of informing the Commissioners that the Academy would not be prepared to make a similar loan to the Paris Exhibition.<sup>13</sup>

Right from the outset, it is possible to appreciate the embarrassing position in which this princely invitation placed the RA. Through its constitution and throughout its

---

<sup>12</sup> RAA/SEC/5/2/1, original letter, dated 7 March 1877, from Marlborough House.

<sup>13</sup> *Annual Report for the Council of the Royal Academy to the General Assembly of Academicians for the Year 1877* (London, 1878), pp. 5–7.

history, the institution had a special relationship with the throne, and conversely, the royal family felt entitled to exercise direct authority with the RA. Some explanation is needed about the participation of the RA in the Philadelphia Exhibition to understand fully why the 1876 Exhibition was invoked in 1877 for the preparation of the 1878 Exhibition, and to form a better idea of what exactly was at stake.

### **More ‘Exceptional Aid’ from the Royal Academy?**

From mid-March 1875, the RA had been liaising with the Committee of the Council on Education responsible for the British section in the 1876 Philadelphia Exhibition. The Duke of Richmond, lord president of the committee, called upon the RA to contribute to the fine arts exhibition. First, the RA was worried about the expenses incurred by its participation. In May 1875, the RA explained that its involvement would not be possible within the financial allowance the Commons had voted.<sup>14</sup> The RA Council answered, regretting the situation and expressing concern about the difficulty of an appropriate British fine arts section being provided without a proper allowance.

Making explicit their concerns on this matter, the RA took the lead in soliciting an interview with the Duke of Richmond and the Chancellor of the Exchequer. On 21 July 1875, the president, the secretary and the keeper of the RA, with several Royal Academicians, met them both at the Privy Council Office to discuss the matter.<sup>15</sup> Before this meeting, the Council of the RA had prepared a memorandum to propose shipping to Philadelphia a selection of diploma works of deceased Academicians. In

---

<sup>14</sup> *Annual Report for the Council of the Royal Academy... for the Year 1875*, p. 9.

<sup>15</sup> *Annual Report*, p. 10.

order to make obvious the necessity of a proper British fine art display in Philadelphia, the Memorandum explained:

British Art has hitherto made a very poor show at all International Exhibitions, while foreign countries like France and Belgium have always been well represented; and the result is that whereas Belgian and French pictures are well known and command a sale all over Europe, English Pictures are but little known and esteemed out of England.<sup>16</sup>

This quote could have been dismissed as insignificant if it had been a hand-written note in a margin, or an excerpt of a draft not reproduced in a definitive document. Yet it was considered of enough importance not only to be inserted in the aforementioned Memorandum, but also to appear in the *Annual Report for the Council of the Royal Academy to the General Assembly of Academicians for the Year 1875* published in 1878. It continued with financial reflections, with praise for governmental support of national arts abroad and concluded with regret that, ‘the British Government has done nothing to assist English Artists’.<sup>17</sup>

This evaluation of British fine art displays in international exhibitions provides some idea of the objective given to such a presentation and the aims of the RA in its participation in the British displays. First, it suggests that, on that occasion, there was much room for development and improvement. Second, British artistic exhibits were generally held to have looked a sorry sight compared with Belgian or French ones.

---

<sup>16</sup> *Annual Report*, pp. 59–60.

<sup>17</sup> *Annual Report*, p. 60.

This had been detrimental both in terms of knowledge – ‘little known’ – and fame – ‘little ... esteemed’. Since the idea of ‘sale’ is clearly mentioned in the comment, this limited awareness and appreciation of British art are not related to aesthetic considerations and higher ideas of artistic creativity but rather call upon practical concerns of contemporary artists about finding appropriate outlets for their production. The comparison with Belgian and French practice may even suggest specific markets the RA would have been interested in opening up in order to diversify the commercial prospects of British artists, especially as these markets were easy to reach, due to their geographical proximity.

This argument and the meeting it was to inspire were both conclusive, since the RA Council received on 5 August 1875 a letter from the Duke of Richmond, stating that the government would cover expenses involved in the Academy’s participation in Philadelphia.<sup>18</sup> The following autumn, the RA set up a committee (consisting of the president, Calderon, Leighton, Redgrave, and Richmond) to select diploma works of deceased artists to be sent there. On 16 November 1875, the Selection Committee presented the RA Council with a selection of 22 works; ‘two of these, however, were not approved by the Council, and were withdrawn’.<sup>19</sup>

The final list of artworks lent by the RA for the British display of fine arts was consistent with the aims suggested in the RA’s Memorandum.<sup>20</sup> The selected works

---

<sup>18</sup> *Annual Report*, p. 10.

<sup>19</sup> *Annual Report*.

<sup>20</sup> *Annual Report*, p. 62. Painting: Sir Augustus Wall Callcott, *Morning* (1810, 03/1372); John Constable, *A Boat Passing a Lock* (1826, 03/923); Thomas Creswick, *Landscape with Artist Resting Beside a Road* (c. 1851, 03/574); William Daniell, *Culzean Castle, Ayrshire* (1822, 03/207); William Etty, *Sleeping Nymph and Satyrs* (1828, 03/1292); Henry Fuseli, *Thor Battering the Midgard Serpent* (1790, 03/995); William Hilton, *The Rape of Ganymede* (c. 1806, 03/209); Gilbert Stewart Newton, *Abelard* (1833, 03/1146); Daniel Maclise, *The Woodranger* (1838, 03/1298); William Mulready, *The Village Buffoon* (1816, 03/1333); William Owen, *Boy with a Kitten* (1807, 03/391); Sir Joshua Reynolds, *Self-Portrait of Sir Joshua Reynolds*, PRA (c. 1780, 03/1394); John Francis Rigaud, *Samson and Delilah* (c. 1784, 03/1087); Clarkson Stanfield, *On the Scheldt near Leiskenshoeck*:



gave a glimpse of the practice of famous British artists in the genres of portraiture, landscape, religious, mythological and genre painting, from the second half of the eighteenth century to the mid-nineteenth century. The knowledge and reputation of British art stemmed from the knowledge and reputation of its modern masters, whose diploma pictures the RA conveniently owned.

**Fig. 12.1 Charles West Cope, *The Council of the Royal Academy Selecting Pictures for Exhibition*, oil on canvas, 145.2 x 220.1 cm, 1875. Photograph © Royal Academy of Arts, London (John Hammond photographer)**

The most remarkable aspect of this analysis of the preparation of British fine art for Philadelphia's Centennial Exhibition is a clarification of the aims of the RA: promoting and raising the profile of British fine arts abroad. This fitted within the direction given by the RC. Yet the sending of diploma works bore some ambiguity as to the exact aims of the RA, and about a possible hidden agenda beyond the international support of British art in general, with the promotion of works that RA members created. The United Kingdom certainly exhibited more than the 20 works which the RA sent to Philadelphia. This explains why a reference to the 1876 Exhibition in Philadelphia and the RA's participation in it is worthy of mention here. Then how were the other works sent in addition to the works from the RA gathered? The evidence still available about the Paris Exhibition provides additional information.

---

*A Squally Day* (1837, 03/1366); J.M.W. Turner, *Dolbadern Castle* (1800, 03/1383); Benjamin West, *Christ Blessing Little Children* (1781, 03/1028); Sir David Wilkie, *Boys Digging for Rats* (1812, 03/1379); Richard Wilson, RA, *Portrait of the Painter* (untraced). Sculpture: Edward H. Bailey, RA, *Bust of Benjamin Flaxman*, RA (untraced); Sir Francis Chantrey, *Bust of Benjamin West*, PRA (1818, 03/1690).

## Selecting the Works for Display

In 1877, following mention by the Prince of Wales of the RA's very valuable commitment to the 1876 Exhibition, the institution declared itself not keen on sending as many works to Paris. The Council held 'considerable discussion' about the prince's letter of invitation. Concerns about the conservation of the works might have arisen, since the Philadelphia and Paris Exhibitions followed each other within only months. Besides, Academicians might also have disagreed among themselves about the number of old works to send to Paris, since these would have taken space otherwise available for the promotion of living artists.

By the end of May, a group of 20 Royal Academicians and Associates signed a collective letter in opposition to a plan of the Committee for the British Fine Art Section, which seems to have decided to set up its own process and criteria of selection.<sup>21</sup> As far as can be understood, they dismissed a plan of peer assessment of artworks for the exhibition. Such a situation reveals the 'web, or *field* of interdependencies, conflicts and institutional associations that composed the art world' in which the RA was located, if not entangled.<sup>22</sup> Furthermore, it might provide further evidence of the inadequacy of the RA when, at the same time, 'social relations between artists and patrons [were] restructured by the further absorption of art within a market economy'.<sup>23</sup>

Beyond the challenge to this mechanism of appraisal and selection, the RA members and associates questioned the very existence of the institution and its way

---

<sup>21</sup> RAA/SEC/12/18/1, original manuscript letter (dated 24 May 1877).

<sup>22</sup> Gordon Fyfe, 'Auditing the RA: official discourse and the nineteenth-century Royal Academy,' in Rafael Cardoso Denis and Colin Trodd (eds), *Art and the Academy in the Nineteenth Century* (Manchester, 2000), pp. 117–30, at pp. 119–20.

<sup>23</sup> Colin Trodd, 'Academic cultures: the Royal Academy and the commerce of discourse in Victorian London', in Denis and Trodd (eds), *Art and the Academy*, pp. 179–93, at p. 184.

of functioning. In the circumstances, artists did not expect to be ranked and valued but to be exhibited in such a way that the public, critics and dealers would have the opportunity to make up their own minds. The scheme mentioned in the letter was meant to ease the selection process of the works submitted by individual artists. It might also have been designed to create a sort of value grid in anticipation of the sales of the works during or immediately after the end of the exposition. The idea of this ranking system might have been withdrawn after the collective letter was sent to the RC, as there is no further account of its implementation.

**12.2 William Frederic Yeames, *Amy Robsart*, oil on canvas, 281.5 x 188.5 cm, 1877, Tate Britain, N01609**

In parallel with the actions taken by the Council of the RA in collaboration with the RC, individual RA members also took the initiative in promoting their works in order to see them sent across the Channel. For instance, in early summer 1877, Frederic Leighton asked the RA to send his statue *An Athlete Strangling a Python*.<sup>24</sup> This request was opposed on legal grounds because of the circumstances of the sculpture's purchase thanks to the Chantrey bequest.<sup>25</sup> Later on, Henry T. Wells asked the RA for its authorization to send his diploma work to Paris, before the Prince of Wales asked the RA for it.<sup>26</sup>

---

<sup>24</sup> RAA/SEC/4/82/8, original manuscript letter from Frederic Leighton to the RA (dated 5 July 1877).

<sup>25</sup> RAA/SEC/4/82/9, manuscript copy of a letter signed by Francis Eaton to Frederic Leighton (dated 11 August 1877).

<sup>26</sup> After RAA/SEC/4/140/2, original manuscript letter from Henry T. Wells 'to the President and Council of the Royal Academy' (dated 22 January 1878).

Furthermore, artists were not limited to going through the RA but they also contacted the RC directly to promote their own interests. Later events proved them right in doing so. Indeed, following the request of several artists, the Prince of Wales wrote to the RA in February 1878 to ask for H.T. Wells' *Letters and News at the Loch side*, C.W. Cope's *Selecting Pictures for the Royal Academy Exhibition*, and W.J. Yeames' *Amy Robsart*. As an incentive, the prince explained that these loans would contribute to 'promoting the success of the British School of Fine Arts in Paris'.<sup>27</sup> Eventually, against an earlier decision and, apparently, against the RA's solicitors' advice, the Council resolved:

that as the full representation of British Art in the greatest Exhibition of the world has a tendency to the encouragement of that art, it is expedient that the works of art belonging to the Chantrey fund be (when decided by the author) exhibited in the International Exhibition at Paris; therefore that permission to that effect be given.<sup>28</sup>

Consequently, the Prince wrote to the RA to ask for Leighton's sculpture, *An Athlete Strangling a Python*, after the artist's request had reached him,<sup>29</sup> and the RA Council ultimately gave permission for its loan.<sup>30</sup>

When the 1878 Exhibition opened in Paris on 1 May, the RA had lent five works; three paintings: Charles West Cope, RA, *The Council of the Royal Academy*

---

<sup>27</sup> RAA/SEC/5/4/1, original manuscript letter, mentioned in Royal Academy of Art Council Minutes, C, 1878 to 1879, XVI, pp. 10–11.

<sup>28</sup> Royal Academy of Arts Council Minutes, C, 1878–1879, XVI, p. 11 (12 February 1878).

<sup>29</sup> RAA/SEC/5/4/2, original manuscript letter (dated 9 March 1878).

<sup>30</sup> Royal Academy of Arts Council Minutes, C, 1878–1879, XVI, p. 22 (19 March 1878).

*Selecting Pictures for Exhibition*; Henry Tanworth Wells, RA, *Letters and News from the Loch Side* (untraced); and William Frederic Yeames, RA, *Amy Robsart*; and two sculptures: Frederic Leighton, *An Athlete Wrestling with a Python*; and Margaret Grant, *Bust of Sir F. Grant, PRA*.<sup>31</sup> As visible from the archival evidence, the passivity of the RA is rather remarkable, with artists having to push themselves in order to see their works sent to the Exposition. This situation seems to illustrate the lack of vision or clear position of the institution in this particular context.

**Fig. 12.3 Frederick Leighton, *An Athlete Wrestling with a Python*, bronze, 174.6 x 98.4 x 109.9 cm, 290 kg, 1877, Tate Britain, N01754**

### **Famous on the Continent?**

In the quotes mentioned earlier, the main concerns were phrased in terms of knowledge – ‘little known’ – and appreciation – ‘little ... esteemed’. This difference could also be qualified as a distinction between the realities of the artistic life of Britain, its characteristics, actors and themes, and an aesthetic interest which compares and contrasts the artistic output of Britain with artistic creations from other countries. As the comments made by the Council of the RA demonstrate, international exhibitions were a double-edged sword, either allowing a country to be noticed for its qualities and merit, or for a display to be attacked because it compared badly with others. To assess their relevance, these comments of the RA also call for a closer look at foreign criticism of British arts ahead of the 1878 display, keeping in

---

<sup>31</sup> *Annual Report for the Council of the Royal Academy to the General Assembly of Academicians for the Year 1878* (London, 1879), p. 66.

mind the historically strong connections between English and Flemish arts, which were still very much in evidence well into the nineteenth century.

French art criticism actually anticipated the RA's demeaning comments in 1875 that contrasted British painting and its mainland European counterparts such as Belgium. Indeed, writing his *Voyage à travers l'Exposition des Beaux-Arts (Peinture et Sculpture)* to account for and analyse the content of the 1855 Paris Exposition Universelle, the French art critic Edmond About acknowledged his French contemporaries' limited knowledge of British art. According to About, this was because 'English painters were not used, as Belgian ones were, to sending their works to [French] exhibitions'. One way to alleviate this absence of British paintings in France was the publication of printed reproductions but About regretted that:

engraving, especially burin engraving, only accounts for the composition and the drawing; it can barely give any indication of colour. It only takes a spiritual idea and an appropriate drawing to make a commendable vignette; it takes something on top of that to make a painting.<sup>32</sup>

It is interesting that Belgium already came up as a reference for foreign national presence in the European art market via public exhibitions, specifically in France, 20 years before the comments made within the Council of the RA. Actually, About's

---

<sup>32</sup> Edmond About, *Voyage à travers l'Exposition des Beaux-Arts (Peinture et Sculpture)* (Paris, 1855), p. 4 (my translation).

critique might have cast its shadow over the discussion of the performance of British artists beyond the Channel 20 years later. An indicator of the impact of his evaluation of the first Paris international exhibition can be found in John Lewis Roget's *History of the 'Old Water Colour Society' now the Royal Society of Painters in Water Colours*, which quoted some of his remarks about the 1855 display of British watercolours more than 25 years after their publication.<sup>33</sup> Let us turn now towards the British point of view on Belgian art in the years up to 1878.

**Fig. 12.4 Margaret Grant, *Bust of Sir F. Grant, PRA*, marble, 660 x 350 x 300 mm, c. 1865. Photograph © Royal Academy of Arts, London**

The comparison between Belgian and British art was already well developed in the 1850s, stimulated by the first international exhibitions, and the growth of London art galleries. Thus, the critic for *The Athenaeum* could worry 'that our English school will soon be exposed to the exciting rivalry of two foreign styles' with the opening in 1856 of a 'French Exhibition' containing a gallery of Belgian pictures. To overcome this rivalry, the critic judged it reasonable to offer a straightforward motto reading 'Know all schools; imitate none'.<sup>34</sup> The awareness of the large debt owed by both British and Belgian art to the Old Dutch School might have been fuelled by this fear of international competition.<sup>35</sup>

---

<sup>33</sup> John Lewis Roget, *A History of the 'Old Water Colour Society' Now the Royal Society of Painters in Water Colours. With biographical notices of its older and of all deceased members and associates...* (London, 1891), vol. 2, pp. 89–90.

<sup>34</sup> 'The French Exhibition', *The Athenaeum* 1, 494 (14 June 1856), pp. 750–51.

<sup>35</sup> 'The International Exhibition', *London Society* 20/118 (October 1871), pp. 289–98, at p. 296.



The British interest in the Belgian national art school – ‘a great favourite with Englishmen’ – might have been stimulated by its short and recent history after the Belgian Revolution.<sup>36</sup> The freshness and rapidity of the movement towards the creation of an autonomous art school was a striking feature for a British observer, amidst lasting and repeated debates about the merits and uniqueness of the British art school.<sup>37</sup> The critic of the 1862 International Exhibition for the *Saturday Review* cast an original light on British appreciation of Belgian arts by discriminating between strengths and weaknesses of English paintings and foreign pictures along the lines of the exhibition’s classification itself. On a positive note, colour and light are the first criteria to distinguish between English and Continental works, ‘look[ing] dead and flat after the English’. The subject matter comes second, with English works having ‘more width and depth of feeling in them’, ‘more variety and intensity of purpose’ and ‘more feeling, more imagination, more attempt to express what it is hard to express from the depth of the thought’. By contrast, the critic praised Continental paintings because of their ‘marked superiority in the conception of human action as a subject of representation and in the drawing of form, the delineation of man in his noblest moments ...’.<sup>38</sup> In line with this assessment, the impression of a ‘very poor show’ made by British art at all international exhibitions might also have had aesthetic roots. In addition to the financial issues, British art did not live up to the expectations of the RA after the original intentions put forward in the discourses of

---

<sup>36</sup> Sidney Colvin, ‘Painting at the International Exhibition’, *The Dark Blue* 1/5 (July 1871), pp. 611–9, at p. 619.

<sup>37</sup> ‘Art. IV.-- 1. Complément de L’Œuvre de 1830, Etablissement, dans les Pays Transatlantiques. Avenir du Commerce et de l’Industrie Belge’. Bruxelles, 1860, *Quarterly Review* 112/224 (October 1862), pp. 379–410.

<sup>38</sup> ‘The English and foreign pictures at the International Exhibition’, *Saturday Review of Politics, Literature, Science and Art* 13/347 (21 June 1862), pp. 709–10.

Joshua Reynolds towards a regulated and intellectual art according to classical standards.

Closer in time to the key quote of this chapter, the 1875 London Annual International Exhibition of Fine Arts at the Albert Hall supported the interest in Belgian arts. In addition, the public could contemplate even more works by Belgian artists at the newly-opened Belgian Gallery at 28 Old Bond Street.<sup>39</sup> This increasingly broad representation of Belgian art in London makes up the immediate background of the comment made by the RA, even if it does not provide a direct inspiration for it. Throughout these various commentaries about Continental, Belgian and British paintings, the intermingling of aesthetic and mercantile references is especially remarkable. It echoes and parallels discussions about the RA's function in the British artistic environment between 'professional authority and business power'.<sup>40</sup> It also reflects the contemporary development of 'close relationships established between the artist and the collector, the artist and the art market and the artist and the viewing public'.<sup>41</sup>

When it comes to the reception of British art abroad, Edmond About's response to his first encounter with British painting offered by the 1855 Paris Exhibition was confirmed by another critic, Ernest Chesneau. Taking stock of the 1867 Paris Exhibition, Chesneau reflected in 1868 on the theme of *Les Nations*

---

<sup>39</sup> W.M. Rossetti, 'The Belgian Gallery', *The Academy* 155 (24 April 1875), pp. 434–5, at p. 434.

<sup>40</sup> Colin Trodd, 'The authority of art: Cultural criticism and the idea of the Royal Academy in mid-Victorian Britain', *Art History* 20 (1997), pp. 3–22, at p. 3.

<sup>41</sup> Mary Anne Stevens, 'The Royal Academy in the age of Queen Victoria', in Helen Valentine (ed.), *Art in the Age of Queen Victoria: Treasures from the Royal Academy of Arts Permanent Collection* (London, 1999), pp. 26–39, at p. 33.

*rivales dans l'art*.<sup>42</sup> He decided to start his volume with the English school, and the memories of the 1855 Exhibition:

There was there for our audience like a revelation of an art, of a school whose existence we did not even suspect. ... our neighbours across the Channel, hitherto disdained, achieved here a great success ..., a kind of vogue that has left vivid memories in every mind.<sup>43</sup>

What comes out most prominently from this chapter is that very little initiative or, indeed, influence, was in fact allowed the RA in the definition of the actual content of the British fine arts displays. The only way for the institution to contribute fully to the setting was through its own collection, which was illustrative of something other than contemporary painting at the time of the exhibition, since it was made up of its members' diploma pictures, therefore leaving out a significant part of British artistic creation.

Meanwhile, the available evidence suggests that much in the conception of the British Fine Art Section was the consequence of artists' individual initiatives in taking action (or not) in order to have their most recent works on display. It may be concluded that 'the dynamic, fluid and multidirectional character of institutions' left very little room for the practical implications of a national discourse about art in the actual preparation and setting up of the fine arts exhibit.<sup>44</sup> The process of the

---

<sup>42</sup> Ernest Chesneau, *Les Nations Rivales dans l'Art* (Paris, 1868).

<sup>43</sup> Chesneau, *Les Nations Rivales*, p. 1.

<sup>44</sup> Paul Barlow and Colin Trodd (eds), 'Introduction: Constituting the public: Art and its institutions in nineteenth-century London', in Paul Barlow and Colin Trodd (eds), *Governing Cultures: Art Institutions in Victorian London* (Aldershot, 2000), pp. 1–25 (p. 1).

selection of artworks was overall too random to allow the creation of a body of artworks that may have fitted consistently in a wider narrative.

In his analysis of the RA exhibitions at Somerset House between 1780 and 1836, David Solkin made rather unsympathetic claims about the institution for an earlier period than the one under consideration in this chapter.<sup>45</sup> It may be true that Sidney Charles Hutchison, in his *History of the Royal Academy, 1768–1986*, does not mention at any point the contribution of the RA to the 1878 Exhibition.<sup>46</sup> It is a sad reality that the existing archival evidence is lacking for the meanings, events and decisions pertaining to the preparation of the British fine arts display for Paris.

Nonetheless, I would argue that this moment in the history of the RA provides a case study which not only confirms and reinforces Solkin's assertions about the role and objectives of the institution, but also extends their validity beyond the mid-1830s. Yes, the RA 'might have been dedicated to the pursuit of higher, transcendent truths',<sup>47</sup> but the constraints of its contribution to the 1878 Exhibition indeed 'only brought confirmation of its failure to live up to this mandate'.<sup>48</sup> Yes, the RA might have been 'ostensibly designed as a showcase for the laudable achievements of the British School, and as an engine for the edification and improvement of society at large',<sup>49</sup> but its own artistic and material resources were not sufficient to lead the way for British artists to exhibit abroad, and the mechanisms of the RC and its Committee overtook its potential leadership. Finally, yes, the Britishness of the British art

---

<sup>45</sup> David H. Solkin, "'This great mart of genius': The Royal Academy exhibitions at Somerset House, 1780–1836", in David H. Solkin (ed.), *Art on the Line: the Royal Academy Exhibitions at Somerset House, 1780–1836* (New Haven and London, 2001), pp. 1–8, at p. 8.

<sup>46</sup> Sidney Charles Hutchison, *The History of the Royal Academy, 1768–1986* (London, 1986).

<sup>47</sup> Solkin, "'This great mart of genius'", p. 8.

<sup>48</sup> Solkin, "'This great mart of genius'", p. 8.

<sup>49</sup> Solkin, "'This great mart of genius'", p. 8.

market was at odds with the assumptions and expectations developed by the French organizing authorities: whereas the RA assumed power over the promotion of its members' success, of British artists, and of its very own ventures, the fine arts section in Paris was not a showroom, as it did not provide an opportunity for sales, thereby limiting British artists' commercial opportunities in this context.

**“Promouvoir le savoir-faire bâtisseur britannique en 1878 : Lascelles, Norman Shaw, Doulton, Sparkes, Tarring et Wilkinson”, in *Les expositions universelles en France, au XIXe siècle : Techniques, publics, patrimoine*, directed by Anne-Laure Carré, Marie-Sophie Corcy, Christiane Demeulenaere-Douyère and Liliane Hilaire-Pérez (Paris : CNRS Editions, 2012), pp. 223-233.**

Dans l'exposition universelle et internationale de 1878, à Paris, structurée autour de deux palais, sis sur chaque rive de la Seine (le Palais du Trocadéro sur la rive droite et le Palais du Champ de Mars sur la rive gauche), la Grande-Bretagne est le pays le plus important, après la France elle-même. En effet, la participation britannique occupe la surface la plus grande parmi les pays étrangers. Cet article considère les stratégies de valorisation et les réseaux de sociabilité technique mis en œuvre et mis en évidence dans le contexte de la représentation de la Grande-Bretagne lors de l'Exposition de 1878, dans l'environnement spécifique de la Rue des nations.

L'idée originale de cette rue est formulée par Georges Berger<sup>1</sup>. Après des études classiques au lycée Charlemagne, puis à l'École des mines en 1855, et après un bref passage à la Compagnie des chemins de fer du Nord en tant qu'ingénieur attaché aux travaux de construction<sup>2</sup>, Paul Louis Georges Berger (1834-1910) participe à l'organisation des sections étrangères de l'exposition universelle de 1855. Il se tourne ensuite vers les beaux-arts pour devenir critique d'art et esthéticien pour le *Journal des débats*<sup>3</sup>. Plus tard, il devient le professeur suppléant d'Hippolyte Taine

---

<sup>1</sup> *L'Exposition universelle de 1878 illustrée*, Paris, Calman-Lévy, 1879, 76, décembre 1876, p. 151 : « Pour rompre la monotonie d'une façade très longue, peu élevée et par conséquent difficile à décorer, M. le commissaire général, sur la proposition de M. le directeur de la section étrangère, a décidé qu'on demanderait à chaque pays de construire la façade correspondante à la place qu'il doit occuper suivant un type de son architecture nationale. »

<sup>2</sup> P. Vaucelles, « Berger (Paul-Louis-Georges) », dans M. Prevost et Roman d'Amat (dir.), *Dictionnaire de biographie française*, Paris, Librairie Letouzey et Ané, 1951, t. 5, p. 1515.

<sup>3</sup> *L'Exposition de Paris. Journal hebdomadaire*, n° 4, 27 avril 1878, p. 26.

(1828-1893), professeur d'histoire de l'art et d'esthétique à l'École des beaux-arts depuis 1864. Pour l'Exposition de 1867, Frédéric Le Play (1806-1882) le nomme sous-directeur des sections étrangères. Deux ans plus tard, en 1869, il devient le commissaire français à l'exposition internationale d'Amsterdam. En 1877, lorsqu'il est nommé directeur des sections étrangères, Berger a déjà une expérience abondante des expositions, universelles, de beaux-arts, nationales et internationales.

Aux côtés de la Commission royale *ad hoc* responsable de l'organisation de la participation britannique, des inventeurs et industriels déjà plus ou moins impliqués dans des projets communs en Grande-Bretagne complètent l'investissement humain et financier de leur gouvernement. Des entrepreneurs comme William Henry Lascelles et Henry Doulton saisissent l'occasion de promouvoir leur savoir-faire bâtisseur au-delà des traditionnels étals dans les galeries thématiques collectives.

Pour comprendre les stratégies de valorisation mises en œuvre dans le contexte de la représentation de la Grande-Bretagne à l'exposition internationale universelle de 1878 à Paris, il faut d'abord examiner la phase d'élaboration du projet de Rue des nations. La transmission, puis la reformulation des instructions françaises par les pays étrangers ont lieu pendant les mois qui séparent le décret présidentiel annonçant l'organisation d'une nouvelle exposition universelle internationale et la loi votée le 29 juillet 1876, pour préparer l'événement et son ouverture. Le propos se concentre ici sur deux des cinq façades finalement érigées le long de la section britannique, respectivement par les entreprises Lascelles et Doulton. Finalement, une brève évocation de la couverture critique contemporaine permet d'évaluer l'importance de leur contribution.

#### L'élaboration de la Rue des nations

Un communiqué du ministère de l'Agriculture et du Commerce envoyé le 14 septembre 1876 doit inspirer les pays étrangers dans l'organisation de leurs présentations. Les gouvernements étrangers n'ont pas besoin de construire un pavillon national. Au lieu de cela, la proposition leur est offerte « d'un travail décoratif d'ensemble qui donnera un nouvel éclat à l'Exposition. Il s'agirait d'accuser l'entrée de chaque section par un motif d'architecture nationale établi en



façade sur l'avenue découverte de 18 mètres, dont il a été déjà question<sup>4</sup> ». Un mois plus tard, en octobre 1876, un article anglophone explique : « Hors les murs, dans chacune des allées techniques principales, on a l'intention de construire des façades, représentant les styles d'architecture domestique dans différents pays<sup>5</sup>. » On peut noter ici le léger déplacement de sens dans le contenu et le nombre depuis « un motif national d'architecture » (singulier) vers « les styles les plus admirés d'architecture domestique » (pluriel).

Fig. 1. « Plan de l'Exposition universelle internationale de 1878 » (détail du Champ de Mars)

(Clovis Lamarre et Léon Pajot, *L'Angleterre et l'Exposition de 1878*, Paris, Librairie C. Delagrave, 1878, entre les p. 130 et 131. Collection de l'auteur).

À partir de décembre 1876, le journal *L'Exposition universelle de 1878 illustrée* publie dans trois numéros consécutifs un ensemble de gravures qui accompagne très vraisemblablement le message transmis aux pays étrangers. Bénard, architecte attaché à la direction des sections étrangères, prépare la première idée connue de composition pour cette Rue des nations<sup>6</sup>.

Henry Jean Émile Bénard (1844-1929) reçoit le Premier Grand Prix de Rome en 1867. Pendant son séjour en Italie, il s'intéresse particulièrement à l'architecture de la Renaissance plutôt qu'à l'architecture antique<sup>7</sup>. Son projet pour une façade anglaise inclus dans cet ensemble n'est pas des plus enthousiasmants : plutôt classique par sa symétrie et sa régularité, gothicisant dans le détail, mais sans souci manifeste d'exactitude archéologique<sup>8</sup>. La longue horizontale de la rue intérieure est rendue à peine plus attrayante par l'ajout de deux tours d'angle polygonales qui

---

<sup>4</sup> Arch. nat., Paris, F/12/3491, exposition universelle de 1878 à Paris, divers, sections étrangères, direction, organisation.

<sup>5</sup> Arch. nat., Paris, F/12/3265, exposition universelle de 1878 à Paris, exploitation, service de la presse : coupure de journaux : « International exhibition of 1878 (From a correspondent) », journal non identifié, 17 octobre 1876, p. 8.

<sup>6</sup> *L'Exposition universelle de 1878 illustrée...*, op. cit., 76, décembre 1876, p. 151.

<sup>7</sup> M.-L. Blumer, « Bénard (Henri-Jean-Émile) », dans M. Prevost et Roman d'Amat (dir.), *Dictionnaire de biographie française*, Paris, Librairie Letouzey et Ané, 1951, t. 5, p. 1398.

<sup>8</sup> *L'Exposition universelle de 1878 illustrée...*, op. cit., 77, janvier 1877, p. 161 : « Décoration de la Galerie des Beaux-Arts (sections étrangères), Exposition Universelle de 1878 ». D'après les articles publiés en décembre 1876 dans le même périodique, ce projet est accepté par la Commission royale britannique, au même titre que les autres façades nationales doivent être validées par les pays représentés.

encadrent deux niveaux d'élévation que seules de très fines colonnettes divisent régulièrement en baies tripartites. Caractère éphémère et recherche d'économie peuvent expliquer la rareté de l'ornementation. Le dessin général rappelle des projets architecturaux récents, tels que la reconstruction du Palais de Westminster suivant le projet de Charles Barry (1795-1860), qui joue un rôle implicite de référence<sup>9</sup>.

Au printemps 1877, le commissaire général explique que les « façades dev[ro]nt être composées des spécimens les plus caractéristiques de l'architecture ancienne ou moderne de chaque pays<sup>10</sup> ». À l'automne, il poursuit sa description de l'idée d'exposition, qui introduit une modulation dans l'arrangement systématique traditionnellement de rigueur dans les expositions universelles en Europe depuis 1851 en Grande-Bretagne ou en France. Comme d'habitude, la qualité des produits présentés est une priorité. Par ailleurs, les Français accueillent et encouragent l'idée d'« expositions collectives », sensées être plus attrayantes que les étals à perte de vue et les accumulations excentriques<sup>11</sup>.

De leur côté, selon le rapport de la Commission royale présenté au Parlement en 1880, les autorités britanniques comprennent que la « façade architecturale » sur la Rue des nations, « l'avenue centrale de la section industrielle », « illustre les styles

---

<sup>9</sup> Hector Gamilly, « Les façades caractéristiques de la section étrangère », *L'Exposition de Paris. Journal hebdomadaire*, 5, 4 mai 1878, p. 34-35 (p. 34) : « l'Angleterre, au lieu du palais du Parlement, nous présente sur sa longue façade [...] »

<sup>10</sup> Exposition universelle internationale de 1878 à Paris, *Rapport au Ministre de l'Agriculture et du Commerce sur la situation des travaux préparatoires au 15 mai 1877*, Paris, Typographie Tolmer et Isidor Joseph, 1877, p. 16 : « Quant à l'ordre admis pour la succession des divers pays, on avait surtout tenu compte de l'effet d'ensemble des façades typiques que l'on se montra, dès le principe, disposé à demander aux Commissions étrangères, pour décorer l'avenue qui sépare les bâtiments des Beaux-Arts de la galerie des arts libéraux. »

<sup>11</sup> Exposition universelle internationale de 1878 à Paris, *Rapport au Ministre de l'Agriculture et du Commerce sur la situation des travaux préparatoires au 1<sup>er</sup> novembre 1877*, Paris, Typographie Tolmer et Isidor Joseph, 1877, p. 16 : « Ils ont tous compris que l'on ne pouvait aujourd'hui attirer sérieusement l'attention du public par le simple étalage de nombreux produits, ou par l'amoncellement fantaisiste d'objets d'une valeur médiocre. Ils ont pris le sage parti de n'envoyer que des échantillons de choix et de les grouper dans des expositions collectives qui offriront par là même un puissant intérêt... L'idée de signaler chaque compartiment national par un tronçon de façade typique établi le long de l'avenue découverte des Beaux-Arts a été, dès le début, acceptée comme une nouveauté attrayante. Lorsqu'il s'est agi de l'exécution, des difficultés ont surgi de plusieurs côtés ; on était tenté de reculer devant ce surcroît assez notable de dépense. Nous avons, heureusement, triomphé partout d'une résistance, qui n'avait pas laissé que de nous inspirer des craintes. Toutes les commissions étrangères, sauf celles de l'Autriche-Hongrie et des États-Unis d'Amérique du Nord, ont déposé les dessins de leurs façades et ont traité avec des entrepreneurs nationaux ou français pour en effectuer la construction immédiate. »

d'architecture caractéristiques de chacune des nations contributrices<sup>12</sup> ». De cette formulation même émane une compréhension plutôt ouverte du projet français. La confusion sur les objectifs français avec ce projet de façade ornée apparaît encore assez tardivement dans les publications imprimées pour le lectorat particulièrement intéressé par le projet d'exposition à Paris. *The Paris Exhibition of 1878* présente l'ensemble des façades étrangères comme « un panorama dans lequel les visiteurs pourraient admirer des spécimens de tous les styles de construction dans le monde civilisé, et les étrangers trouveront un souvenir plaisant de leur pays<sup>13</sup> ».

Un guide « pour le visiteur anglais », publié en 1878, apporte une dimension supplémentaire au processus de négociation ou de reformulation de l'idée française. Il crée aussi un lien entre l'idéal de singularité de chacune des façades associées à un pays spécifique d'une part, et la possibilité pour les pays étrangers de se libérer du motif suggéré par les organisateurs. En soulignant que « chaque section sur le bord de l'Avenue Suffrén [*sic*] a une structure caractéristique, qui illustre bien les compétences architecturales locales », l'auteur anonyme du guide accorde une signification et une manière supplémentaires pour ce projet de faire sens dans l'exposition, en plus des idées d'identité et de goût nationaux<sup>14</sup>. La notion de compétence confère à l'idée de façades nationales un rôle technologique en offrant l'opportunité d'exposer des capacités et une expertise particulières dans le domaine de la construction. Cet intérêt se trouve confirmé, entre autres, dans la couverture de la rue par *The Art Journal* : « La quantité de travail et de compétence artistique accordée à ces deux mille pieds de façade seule ne sera jamais connue, mais elle a dû être énorme<sup>15</sup>. »

Fig. 2. « Vue générale de l'Exposition ».

(*L'Exposition de Paris. Journal hebdomadaire*, 1, 6 avril 1878, p. 5. Collection de l'auteur).

---

<sup>12</sup> *Report of Her Majesty's Commissioners for the Paris Universal Exhibition of 1878, to the Queen's Most Excellent Majesty*, vol. I. presented to both Houses of Parliament by Command of Her Majesty, Londres, George E. Eyre et William Spottiswoode, 1880, p. 35.

<sup>13</sup> *The Paris Exhibition of 1878. An Illustrated Weekly Review of Trade, Industry, Agriculture and Art*, 1, 22 février 1878, p. 7.

<sup>14</sup> *The English Visitor's Guide to Paris and the Exhibition, with full information as to routes of travel, attractive scenery, places of interest, architecture, art, and science, in addition to a register of the principal manufacturers and merchants and a classified list of exhibitors*, Londres et New York, Edward William Allen et American News, [1878], p. 79.

<sup>15</sup> « The Street of Nations », *The Art Journal*, janvier 1878, p. XI-XXI (p. XII).

Quelles qu'aient été les interprétations données au concept français de Rue des nations, celui-ci devait inévitablement prendre forme dans un contexte financier particulièrement contraignant. Les autorités françaises s'attendaient sans doute à ce que les pays étrangers participants prennent en charge la dépense pour leur façade. En effet, la France payait déjà la construction des deux palais sur la colline de Chaillot et le Champ de Mars. Cependant, la Grande-Bretagne, comme d'autres pays, avait probablement un autre point de vue sur le sujet. Alors que le Trésor britannique avait dépensé 126 000 livres sterling pour l'Exposition de 1867 à Paris, il n'avait provisionné que 50 000 livres pour celle de 1878 ; cela revenait à une dépense de seulement 1,48 livre sterling pour chaque mètre carré d'exposition, soit le plus petit budget consacré jusque-là pour une grande exposition internationale organisée en Europe ou en Amérique du Nord. Il n'est donc pas surprenant que la Commission britannique explique que la Rue des nations « [fût] apparue d'abord comme présentant des difficultés insurmontables<sup>16</sup> ». D'après les réguliers rapports du Commissaire général de l'exposition, il est possible de dire que les plans des façades britanniques étaient prêts au plus tard à la fin du mois d'octobre 1877<sup>17</sup>.

Peu de temps avant l'ouverture de l'exposition, *Le Nouveau Journal* donne quelques détails qui éclairent la négociation progressive des termes du projet français : « la vérité est que, chaque nation ayant voulu rester juge du choix de son décor, l'ensemble des façades construites dans l'avenue intérieure du palais offre une variété, un imprévu qui en augmentent beaucoup le charme<sup>18</sup>. » La Commission royale britannique tourne à son avantage des difficultés apparemment insurmontables : un budget très limité, combiné à la longueur exceptionnelle de façade à traiter. Elle peut transmettre la responsabilité du projet à des exposants

---

<sup>16</sup> *Report of Her Majesty's Commissioners for the Paris Universal Exhibition of 1878*, op. cit., p. 35.

<sup>17</sup> Exposition universelle internationale de 1878 à Paris, *Rapport au Ministre de l'Agriculture et du Commerce sur la situation des travaux préparatoires au 1<sup>er</sup> novembre 1877*, op. cit., p. 16 : « Toutes les commissions étrangères, sauf celles de l'Autriche-Hongrie et des États-Unis d'Amérique du Nord, ont déposé les dessins de leurs façades et ont traité avec des entrepreneurs nationaux ou français pour en effectuer la construction immédiate. »

<sup>18</sup> « Voyage autour du monde dans l'Exposition », *Le Nouveau Journal*, 16 mars 1878, dans Arch. nat., Paris, F/12/3294/27, exposition universelle de 1878 à Paris, commissariat général, direction de la presse, janvier 1876-avril 1878.

britanniques intéressés par la possibilité d'« expositions collectives » indépendantes et autonomes, le long d'une façade divisée en plusieurs tronçons. La Grande-Bretagne expose finalement cinq façades distinctes : les entreprises britanniques peuvent participer davantage à l'exposition nationale, et la diversité des constructions offre une image et une expérience plus variée, plus pittoresque, et plus attrayante pour les visiteurs se promenant le long de l'avenue.

Fig. 3. « Les façades de la section anglaise dans la rue des nations ». (*L'Exposition de Paris. Journal hebdomadaire*, 23, 7 septembre 1878, p. 181. Collection de l'auteur).

#### La façade de Lascelles et Norman Shaw

La première des façades que les visiteurs découvrent en venant du vestibule principal du Palais, côté Seine, est décrite comme « une habitation bourgeoise pour la campagne ou la province<sup>19</sup> ». Construite par William Henry Lascelles, suivant le design de l'architecte Richard Norman Shaw, cette façade est construite dans un système breveté de dalles de béton précontraint imitant l'apparence de la brique rouge et assemblées sur une structure en bois<sup>20</sup>. L'observateur peut aussi apprendre que « le premier de ces édifices reproduit le style d'architecture du temps de la reine Anne, c'est le type d'un manoir seigneurial anglais du XVII<sup>e</sup> siècle : petit hôtel en brique rouge d'un étage, balustres de pierres blanches formant balcon<sup>21</sup> ».

À l'époque de l'exposition, Lascelles et Norman Shaw ont déjà été associés dans des projets de promotion immobilière à Londres. Ils sont un cas d'école à la fois de la mise en œuvre et de la mise en scène de réseaux professionnels, et de la promotion de technologies – constructives, ici – dans l'enceinte de l'exposition.

William Henry Lascelles (1832-1885) est un entrepreneur en bâtiment, établi à Londres, 121, Bunhill Row<sup>22</sup>. En 1878, comme beaucoup d'autres, il expose dans les salles de nouveaux équipements et procédés de fabrication innovants : des éviers

---

<sup>19</sup> *Les Merveilles de l'Exposition de 1878, ouvrage rédigé par des écrivains spéciaux et des ingénieurs, illustré de vues d'ensemble et de détail, de scènes, de reproductions d'objets exposés, etc.*, Paris, Librairie illustrée et Librairie M. Dreyfous, 1878, p. 112.

<sup>20</sup> « The British Houses on the International Façade », *The Paris Exhibition of 1878*, 4, 15 mars 1878, p. 73.

<sup>21</sup> *Livret-Chaix, Guide du visiteur à l'Exposition universelle de 1878 : itinéraire en huit et en quatre jours : objets remarquables à visiter*, Paris, A. Chaix, 1878, p. 24.

<sup>22</sup> « English houses at the Paris Exhibition », *The Builder*, XXXVI, 1859, 4 mai 1878, p. 461.



de cuisine en béton précontraint, des carreaux de pavage en béton, tous produits et procédés destinés à simplifier la construction et à réduire les coûts. Avec la Rue des nations, Lascelles saisit l'occasion de montrer un exemple de ses produits grandeur nature en plein air, un exemple dont les visiteurs peuvent pleinement profiter et conserver le souvenir. Le système de construction de Lascelles consiste en « une imitation brevetée d'un appareillage de maçonnerie de brique rouge sur de fines dalles de béton de ciment de Portland, avec des dalles de béton rouge plus petites, de la taille de briques, le tout vissé sur une ossature de poutres de bois<sup>23</sup>. »

La toile de fond de cette présentation est la possibilité pour les architectes et les entrepreneurs de bâtir rapidement des pavillons familiaux, avec un confort raisonnable, à un prix abordable pour les locataires comme pour le bailleur, et d'une qualité pérenne. Le brevet de Lascelles, déposé en 1875, donne la possibilité de réduire les coûts de construction grâce à la dispense « presque totale d'une main-d'œuvre qualifiée » qu'il permet<sup>24</sup>. Au cours du XIX<sup>e</sup> siècle, les coûts de construction restent stables par contraste avec les produits manufacturés, certains matériaux comme le bois devenant plus onéreux, tandis que d'autres, tel le ciment, deviennent plus abordables. Dans le même temps, le prix de la main-d'œuvre augmente<sup>25</sup>. Toutes les surfaces, murs, sols, plafonds et toits, sont faits de ces dalles, dimensionnées sur mesure et montées sur le cadre en bois<sup>26</sup>. Cette dernière caractéristique attire les critiques des commentateurs qui vantent le béton précisément pour ses qualités structurelles et regardent l'utilisation d'une structure en bois pour assembler et supporter les éléments en béton comme entièrement contre-productive<sup>27</sup>.

Né à Edimbourg d'une famille d'origine irlandaise par son père et formé dans l'atelier londonien de l'architecte écossais William Burn (1789-1870), Norman Shaw (1831-1912) est lui-même, à l'époque de l'exposition universelle de Paris, un architecte à succès basé à Londres, « le plus brillant de tous les architectes de la fin

---

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 461 ; « The British Houses on the International Façade », *op. cit.* ; « Concrete slab cottages », *The Builder*, XXXIII, 1697, 14 août 1875, p. 731.

<sup>24</sup> A. E. J. Morris, « A Century of Concrete System Building », *Building*, 13 juin 1975, p. 107-109.

<sup>25</sup> Richard Rodger, *Housing in Urban Britain 1780-1914*, Basingstoke, Macmillan, 1989, p. 19-20.

<sup>26</sup> « Concrete slab cottages », *The Builder*, XXXIII, 1697, 14 août 1875, p. 731.

<sup>27</sup> Andrew Saint, *Richard Norman Shaw*, New Haven et Londres, Yale University Press, 2010, p. 187.

de l'époque victorienne<sup>28</sup> ». Il est alors bien connu pour son style d'architecture domestique *Old English* ou *Old Sussex*, développé à partir du début et florissant à partir de la fin des années 1860 grâce à des commandes de plus en plus nombreuses<sup>29</sup>. Sa participation à l'exposition, quinze ans après avoir établi son propre atelier, pourrait être comprise comme la reconnaissance de son statut professionnel et social dans la société londonienne du XIX<sup>e</sup> siècle. À partir du début des années 1870, Norman Shaw a satisfait de nombreuses commandes de maisons de ville londoniennes avec un répertoire stylistique habituellement connu sous le nom de *Queen Anne*.

Fig. 4. Façade de William Henry Lascelles, d'après le dessin de Richard Norman Shaw.

(Arch. nat., Paris, F/12/11910, album Ladrey).

Sa composition pour l'exposition tire profit du gabarit du palais avec une élévation harmonieuse développée sur trois niveaux, divisée en trois travées symétriques, elles-mêmes encadrées par des pilastres cannelés. Les visiteurs peuvent trouver à l'intérieur un intérieur « vaste, spacieux et aéré ». Un journaliste français présente le style *Queen Anne* comme « très charmant, et, par-dessus tout, très aimé des Anglais<sup>30</sup> ». Par ailleurs, un homologue de la presse anglaise rappelle à son lectorat anglophone que le style *Queen Anne* est alors « tellement à la mode à Londres<sup>31</sup> ». En 1878, Norman Shaw et Lascelles collaborent également pour publier conjointement une collection de projets d'édifices sous le titre *Sketches for Cottages and Other Buildings to be constructed on the patent cement slab system of W. H. Lascelles, from sketches by R. Norman Shaw, R.A.*

La participation de Norman Shaw et de Lascelles éclaire sur les conditions d'élaboration de la présentation britannique. La Commission royale ne pouvait pas supporter l'intégralité de la dépense d'une façade s'étendant tout le long des travées

---

<sup>28</sup> David Watkin, *English architecture: a concise history*, Londres, Thames & Hudson, 1979, rev. 2001, p. 171.

<sup>29</sup> Andrew Saint, « Shaw, Richard Norman (1831-1912) », *Oxford Dictionary of national biography*, Oxford, Oxford University Press, 2004, <http://www.oxforddnb.com/view/article/36050>, visité le 16 février 2007.

<sup>30</sup> *Les Merveilles de l'Exposition de 1878...*, op. cit., p. 113.

<sup>31</sup> « The British Houses on the International Façade », op. cit.

du palais occupées par les exposants britanniques. Quelques-uns de ces derniers furent conviés à tirer profit de cette façon unique d'exposer leurs produits de la manière la plus vivante et la plus attrayante. Dans le même temps, comme l'exposition rencontrait beaucoup de succès auprès des industriels britanniques, l'espace alloué dans le palais n'était pas assez grand pour les accueillir tous et le Commissaire général dut accorder des espaces supplémentaires autour du palais sous la forme d'annexes. Ce manque d'espace pour exposer donnait une autre raison favorable à la négociation du sens suggéré par les organisateurs français et pour la marchandisation de l'espace par les exposants.

Un commentateur clarifie les mérites de la structure pour ses lecteurs français en mentionnant le caractère très abordable du système constructif de Lascelles, qui permet de réduire les dépenses dans une proportion non négligeable, et en expliquant que l'« on peut avoir une maison pour quelques milliers de francs<sup>32</sup> ». Ce commentaire replace le projet de façade dans l'exposition et la motivation en faveur du style *Queen Anne* dans un contexte culturel plus large : c'est un style utilisé pour dépasser les différentes sortes de *Gothic Revival*, une mode encouragée par le désir de satisfaire le goût d'une nouvelle élite émergente. Ce projet, enraciné dans une profondeur historique, et qui prend aussi en compte les dispositions financières de ses clients potentiels, reconnaît l'élargissement de son public et la possibilité de commanditaires aux profils plus diversifiés. D'après Mark Girouard, « le style *Queen Anne* prospère à partir des années 1860 parce qu'il satisfait les dernières aspirations des classes moyennes anglaises, plus importantes par leur nombre, leur richesse, et leur sophistication, et les décennies 1870 et 1880 les trouvent au sommet de leur prospérité et de leur pouvoir<sup>33</sup>. »

#### La façade de Doulton et C<sup>ie</sup>

Un peu plus loin, une autre de ces façades britanniques, la troisième exactement, construite par Doulton et Compagnie, apporte un témoignage sur l'histoire d'un entrepreneur et industriel qui sait le bénéfice qu'il peut tirer des expositions universelles internationales et prend part à l'Exposition de 1878 à Paris

---

<sup>32</sup> *Les Merveilles de l'Exposition de 1878...*, op. cit., p. 113.

<sup>33</sup> Mark Girouard, *Sweetness and Light: The 'Queen Anne' Movement 1860-1900*, New Haven et Londres, Yale University Press, 1977, repr. 1990, p. 1.

en ayant l'expérience d'expositions précédentes en Grande-Bretagne, en France et aux États-Unis<sup>34</sup>.

À l'origine, l'entreprise Doulton est spécialisée dans les produits utilitaires en grès et en céramique : flacons d'encre, bouteilles d'alcool. Dans les années 1830, l'entreprise prospère et élargit sa gamme à la céramique ornementale. Deux décennies plus tard, la diversification des produits Doulton se poursuit pour satisfaire de nouveaux besoins industriels, avec, par exemple, des isolateurs télégraphiques. Dans le même temps, la céramique ornementale se perfectionne et devient proprement architecturale. Dans les années 1870, la société développe des ornements d'architecture en grès émaillé avec des oxydes de manganèse et de cobalt.

Vers 1875, le temps est venu pour la société Doulton de promouvoir la terre cuite : John Sparkes, directeur de la Lambeth School of Art, coresponsable du placement d'étudiants de l'école dans les ateliers de poterie connus dans le monde entier, encourage l'emploi de la terre cuite pour des usages architecturaux dans ses écrits et à l'occasion de réunions publiques. La légèreté des articles et la modestie de leur prix, leur capacité à répliquer l'apparence du jaspe ou du granit et leur résistance à la pollution acide de l'environnement urbain grâce à l'imperméabilité de leur émail sont autant d'arguments de vente<sup>35</sup>. Devant la London Architectural Association, Sparkes s'appuie sur des références à d'autres époques et d'autres régions que la Grande-Bretagne victorienne pour légitimer l'usage de terre cuite émaillée pour l'industrie du bâtiment, de l'Italie des Étrusques à l'Allemagne de la Renaissance.

À l'époque de l'Exposition de 1878, Henry Doulton, fondateur et directeur de Doulton et C<sup>ie</sup>, est un habitué des expositions internationales et sait le profit qu'il peut en tirer. Ainsi, sa présentation à la *Philadelphia Centennial Exposition* de 1876 a attiré à la fois l'attention du public et l'attribution de récompenses de première classe à l'entreprise. Dans une logique de communication d'entreprise à une échelle mondiale, les architectes de la façade, Frederick William Tarring (1847-1925) et Robert Stark Wilkinson (1844-1936), sont aussi les auteurs du siège social de

---

<sup>34</sup> Paul Atterbury et Louise Irvine, *The Doulton Story*, Stoke-on-Trent, Royal Doulton Tableware, 1979, pp. 11-12.

<sup>35</sup> Professeur Archer, « The Lambeth Potteries », *The Art Journal*, mars 1874, p. 66-67 (p. 67).

l'entreprise à Londres, dans le quartier de Lambeth, en face de Westminster<sup>36</sup>. Le siège social et la façade présentée à Paris en 1878 illustrent tous deux l'innovation technique la plus récente avec l'utilisation de pièces de grès cérame architectural polychrome. Il est donc logique que Doulton ait saisi l'opportunité offerte par le projet de rue internationale pour exposer ses terres cuites architecturales à une échelle et pour un effet irréalisables dans les présentations traditionnelles à l'intérieur des galeries thématiques internationales.

Cette façade est construite en briques rouges et terre cuite par Doulton et C<sup>ie</sup> à partir de dessins par Tarring et Wilkinson. D'après *The Building News*, la construction est la réplique d'un fragment de la façade du nouveau siège social de l'entreprise, ce qui pourrait expliquer une certaine impression de démesure que la structure produit à l'intérieur du cadre offert par le palais du Champ de Mars<sup>37</sup>. L'efficacité de cette combinaison de dextérité technique et de sens des affaires transparaît dans la façade elle-même, qui expose une grande diversité de grès architecturaux et inclut aussi des blocs spécialement préparés avec des inscriptions émaillées propageant le nom de la société sur tous les côtés au-dessus de l'entablement, suffisamment haut pour être clairement visibles. Par ailleurs, Doulton ne développe sa façade que sur deux côtés (et non trois), le côté principal et le côté nord, ceux que les visiteurs peuvent voir immédiatement en remontant l'allée depuis le vestibule principal du palais. De plus, les briques sont françaises et non pas importées d'Angleterre, ce que les visiteurs anglais peuvent remarquer à cause de leur différence de coloration<sup>38</sup>. Ce dispositif permet d'obtenir le meilleur effet à moindre coût.

Comme Lascelles illustre son brevet à l'exposition sous les traits du style *Queen Anne*, Doulton profite de la vogue victorienne pour l'ornement et l'éclectisme pour développer et promouvoir sa recherche industrielle et ses produits. Ce mélange d'innovation technique et de réussite esthétique, qui séduit de nombreux visiteurs à l'exposition de Paris, est entretenu par la collaboration originale entre Doulton et C<sup>ie</sup>

---

<sup>36</sup> RIBA, *Directory of British Architects, 1834-1914*, Londres et New York, Continuum, 2001, vol. 2 : L-Z, p. 758 et 993.

<sup>37</sup> « The Paris Universal Exhibition – III », *The Building News*, XXIV, 31 mai 1878, p. 540-541 (p. 540).

<sup>38</sup> « The Street of Nations », *op. cit.*



et la Lambeth School of Art, dont le directeur, John Sparkes, avait convaincu l'entrepreneur des possibilités esthétiques et commerciales offertes par l'association des arts et du dessin avec les grès utilitaires à partir du début de la décennie 1860. Le conflit entre Doulton et l'Association des maçons (Operative Bricklayers' Society), quelques mois seulement avant l'exposition, donne une indication du statut réel, ou revendiqué, de la technique originale : en effet, Doulton ne veut pas que les pièces de terre cuite soient mises en place comme des briques ordinaires, mais qu'elles soient attentivement mises en œuvre pour atteindre le meilleur effet d'ensemble, sous la conduite de plâtriers<sup>39</sup>.

Fig. 5. Façade de Henry Doulton, d'après le dessin de Frederick William Tarring et Robert Stark Wilkinson.

(Arch. nat., Paris, F/12/11910, album Ladrey).

#### Un accueil critique contrasté

La réception, dans la critique française, de la recherche innovante dans la coloration de la façade de l'édifice démontre une certaine perplexité. La froideur de cette réaction à la structure de brique et de terre cuite est encore plus évidente lorsqu'elle est mise côte à côte avec les commentaires formulés dans les sources anglophones. L'ouvrage *Les Merveilles de l'Exposition de 1878* reproche la monotonie de la construction rouge. Incapable d'identifier exactement le style de la structure et le programme dont elle pourrait faire partie, le commentateur admet tout de même que « sa façade est très élégante » et remarque qu'« il est indéniable qu'elle charme tout le monde ». Confus, l'auteur approche la façade comme un mélange de styles et de traditions divers et convoque même le style mauresque<sup>40</sup>. Pourtant, les caractéristiques stylistiques de la façade semblent assez évidentes pour laisser penser que l'auteur du guide fait preuve d'une certaine ironie ou même de sarcasme quand il suggère une telle filiation<sup>41</sup>.

---

<sup>39</sup> Edmund Gosse, *Sir Henry Doulton: The Man of Business as a Man of Imagination*, Londres, Hutchinson, 1970, p. 92-97.

<sup>40</sup> *Les Merveilles de l'Exposition de 1878...*, op. cit., p. 118.

<sup>41</sup> « Le rez-de-chaussée se compose de deux fenêtres à ogive coupée reposant sur des colonnettes, dont les chapiteaux sont faits de feuilles d'acanthé. L'étage supérieur comprend trois fenêtres également à ogives, ornées d'innombrables colonnettes dont les chapiteaux font fouillis. Une balustrade à jour, et qui ferait croire à l'existence d'une terrasse, achève le couronnement du petit édifice. », *ibid.*

Malgré cela, l'auteur voit juste lorsqu'il oriente l'attention du lecteur vers les détails décoratifs de la structure, puisque c'est un élément dont la qualité a attiré à Doulton une reconnaissance comme expert en la matière. Ainsi, quelques semaines avant l'ouverture de l'exposition à Paris, le journaliste qui visite pour *The Builder* les locaux de Doulton à Lambeth tient à faire l'éloge de « l'esprit excellent et réellement artistique dans lequel le travail de cette maison éminente est exécuté, à partir d'un système qui encourage et stimule l'individualité du dessin et de l'habilité<sup>42</sup> ». À nouveau, comme pour la façade construite avec le procédé breveté de Lascelles, la relation entre question artistique et question technique, les apports de la technologie et de l'esthétique sont au cœur de l'analyse des mérites et des faiblesses des présentations. Cet intérêt pour ce genre de problématique contribue probablement au succès des productions Doulton puisque la fabrique est capable de mettre sur le marché des articles aussi variés que des carafes, des bouteilles d'encore, des tuyauteries en grès, des sculptures, des reliefs et des médaillons ornementaux en terre cuite<sup>43</sup>.

Vue à travers l'éminent regard critique de Charles Blanc, la façade Doulton offerte à la Commission royale matérialise la faiblesse de l'architecture britannique contemporaine. S'attendant probablement de la part des pays étrangers à la proposition de nouveaux dessins ou à la réplique de bâtiments officiels, Blanc commence sa critique des façades britanniques en rejetant toute possibilité pour l'architecture britannique de se distinguer en matière d'architecture monumentale, « et cela doit être parce que son pays est la patrie de l'individualisme, du chez-soi, du *home*<sup>44</sup> ». Même s'il ne nomme explicitement aucun exposant en particulier, Blanc appuie son raisonnement sur la façade Doulton pour en dénoncer tous les mauvais aspects, c'est-à-dire tous ceux qui ne sont pas acceptables dans son analyse profondément marquée par la tradition française académique et rationaliste de la composition architecturale.

---

<sup>42</sup> « Messrs. Doulton's Pottery », *The Builder*, XXXVI, 1833, 23 mars 1878, p. 304.

<sup>43</sup> « Visits to Doulton's, Maudslay's, and Blackfriars Station. The Society of Engineers 'on the Surrey Side », *The Builder*, XXXVI, 1846, 22 juin 1878, p. 637.

<sup>44</sup> Charles Blanc, « Exposition universelle. Architecture. III. La rue des Nations », *Le Temps*, 20 juin 1878, dix-huitième année, 6270, n.p.

À ses yeux, le style gothique utilisé dans la structure est « un style gothique bâtard, c'est-à-dire du style Tudor mêlé de Renaissance ». Il regrette le manque flagrant de vision globale dans l'élévation de la façade, évident dans « les surfaces [...] morcelées par les lignes et par la différence des matériaux, rompues par des alternances de couleur, fractionnées par des applications, en petit, d'émaux et de faïences ». Blanc semble condamner la minutie des détails atteinte au détriment du dessein général : « les colonnettes sont divisées par des anneaux ; la sculpture y est ciselée dans le menu ; la matière céramique y est refouillée ; enfin les fenêtres sont à guillotine, et des rosaces sont inscrites sous l'ogive<sup>45</sup>. »

Charles Blanc n'est pas le seul à exprimer une certaine perplexité devant la façade proposée par Doulton et C<sup>ie</sup>. Une publication périodique anglaise aussi réputée que *Building News* souligne certains points faibles de l'aménagement. L'accumulation d'une grande variété d'éléments en terre cuite dans un espace disponible très réduit apparaît comme problématique. En lien avec le potentiel promotionnel et de cette exposition, dans le contexte particulier de la Rue des nations, le commentaire du journaliste se concentre sur l'impact commercial potentiel de la présentation sur l'activité de Doulton : « La couleur des articles Doulton [...] est agréable, et nous prédisons qu'il y aura une demande soutenue pour ce matériel à des fins de décoration architecturale, comme le ton en est plaisant et qu'il ne risquera pas d'être affecté par le climat ou les fumées de Londres<sup>46</sup>. » On aurait pu penser que la présentation est destinée au public cosmopolite qui visite l'exposition, mais le commentateur réduit sans hésitation le marché potentiel des produits architecturaux Doulton aux consommateurs habitués à l'environnement urbain de Londres.

Grâce à la qualité des produits de son entreprise, Henry Doulton se voit décerner la dignité de chevalier de la Légion d'honneur par le président de la République, et Doulton et C<sup>ie</sup> reçoit un Grand Prix du jury de l'exposition. Cette reconnaissance d'au moins une des façades mises en œuvre au nom de la Commission royale britannique doit être combinée avec la réception critique

---

<sup>45</sup> *Ibid.*

<sup>46</sup> « The Paris Universal Exhibition – III », *The Building News*, XXIV, 31 mai 1878, p. 540-541 (p. 540).

brèvement évoquée à l'instant. En effet, reconnaissance officielle et réception critique permettent de faire le lien entre technique, public et patrimoine, dans cette Rue des nations, où l'intention encyclopédique originelle est concurrencée par des préoccupations esthétique et technologique.

La dimension esthétique, qui se rattache à la question du style et du type d'architecture du pays d'origine (et donc à l'idée de patrimoine), provoque des réactions mitigées. La dimension technique suscite l'intérêt, mais vis-à-vis du marché national britannique plutôt qu'à une échelle internationale. La promotion du savoir-faire bâtisseur d'entreprises comme Lascelles et Doulton semble s'opérer en direction de leur marché local grâce à un détour par l'exposition universelle internationale de Paris, dans laquelle leur investissement technique et esthétique dans la Rue des nations leur permet de se distinguer de leurs rivaux immédiats et, éventuellement, de pouvoir se targuer de nouvelles médailles, signe de reconnaissance, non pas cette fois seulement par les forces du marché, mais par le jugement éclairé de leurs pairs réunis dans les jurys spécialisés de l'exposition.

Illustration 1.

« Plan de l'Exposition universelle internationale de 1878 » (détail du Champ de Mars), dans Clovis Lamarre et Léon Pajot, *L'Angleterre et l'Exposition de 1878*, Paris, Librairie C. Delagrave, 1878, entre les pages 130 et 131 (Collection de l'auteur).

Illustration 2.

« Vue générale de l'Exposition », *L'Exposition de Paris. Journal hebdomadaire*, 1, 6 avril 1878, p. 5 (Collection de l'auteur).

Illustration 3.

« Les façades de la section anglaise dans la rue des nations », *L'Exposition de Paris. Journal hebdomadaire*, 23, 7 septembre 1878, p. 181 (Collection de l'auteur).

Illustration 4.

Façade de William Henry Lascelles, d'après le dessin de Richard Norman Shaw, AN, Section des cartes, plans et photographies, F/12/11910, Album Ladrey.

Illustration 5.

Façade de Henry Doulton, d'après le dessin de Frederick William Tarring et Robert Stark Wilkinson, AN, Section des cartes, plans et photographies, F/12/11910, Album Ladrey.